ГАЛИНА СЕЛЕГЕНЬ

„ПРЕХИТРАЯ ВЯЗЬ”



1968

ГАЛИНА СЕЛЕГЕНЬ
„ПРЕХИТРАЯ ВЯЗЬ”
1968

GALINA V. SELEGEN, PH. D.

The Most Intricate Design
(Russian Symbolist Novel)

ГАЛИНА СЕЛЕГЕНЬ

„ПРЕХИТРАЯ ВЯЗЬ"

(Символизм в русской прозе:
« Мелкий бес » Фёдора Сологуба)

« Роман Сологуба — прехитрая вязь, такая же тонкая и хитрая, как сама жизнь ».

Александр Блок



Издание Русского книжного дела в США

VICTOR KAMKIN, INC
Washington, D. C. USA
1968

Эта книга напечатана в количестве 1000 эк. в типографии

A. ROSSEELS PRINTING C°
70, rue du Canal — Louvain
☎ (016) 219.62 — Belgium

Publisher
Victor Kamkin, Inc
Washington, D. C. 20009
1410 Columbia Road

ВВЕДЕНИЕ

СИМВОЛИСТСКИЙ РОМАН ВО ФРАНЦИИ

Несмотря на то, что современная литературная критика отмечает необычайное развитие всякого рода исследований, посвященных символизму, проза эпохи символизма до сих пор не привлекало серьезного внимания. Символизм до недавнего времени отождествлялся почти исключительно с поэзией и отчасти с драматургией. В то время как различные аспекты символистской поэзии нашли широкое отражение в критических работах нашего столетия, « ни один критик не предложил более или менее исчерпывающей оценки символистской прозы ». [1] Проза развивается в совершенно ином направлении, чем поэзия; это широко распространенное представление, укоренившееся в литературной критике, послужило одной из причин недостаточного внимания к прозе эпохи символизма. В прошлом самый термин « символистский « только в редких случаях применялся к роману, а если применялся, то почти исключительно в оценке прозаических произведений Жориса-Карла Гюисманса второго, символистского, периода его творческого пути.

> **En prose, ils relèvent de M. J.-K. Huysmans et de M. Arthur Rimbaud. Mais M. Huysmans n'est qu'un demi-symboliste et M. Rimbaud est mort.** [2]

[1] Karl D. Uitti, **The Concept of Self in the Symbolist Novel** (Gravenhage: Mouton & Co., 1961), p. 12.
[2] Charles le Goffic, **Les Romanciers d'aujourd'hui** (Paris, 1890), p. 106.

Несколько позже, в 1925 году, Жорж Дюгамель упоминает тоже, хотя с большими оговорками, о существовании символистского романа:

> **On ne peut vraiment dire qu'il existe un roman parnassien ni même un roman symboliste, bien que beaucoup d'ouvrages romanesques, publiés il y a une trentaine d'années, portent une forte empreinte de symbolisme.**

Впрочем Дюгамель, подобно многим современным ему литературным критикам, разделяет широко распространенный взгляд на символизм как на литературный феномен, проявившийся исключительно в сфере поэзии и драматургии.

> **Somme toute, le symbolisme s'est surtout manifesté dans la poésie lyrique et, sans grand éclat d'ailleurs, sur la scène. Il y en était de même du Parnasse.** [3]

В наши дни литературная критика уделяет много внимания технике и форме современного романа. В результате позднейших исследований, традиционное представление о коренном различии, якобы существующем между поэзией и прозой, оказалось значительно поколебленным; вместо этого между ними обнаружено значительное сходство. Луи Парро (Louis Parrot) в сборнике, посвященном проблемам современного романа, утверждает, что поэзия переступила свои границы и овладела соседними областями, затемнив таким образом литературную продукцию в прошлом чуждых ей областей. Парро подчеркивает также общий источник творческой энергии у поэта и у романиста, который берет начало в их артистическом вдохновении:

> **Le point de départ du romancier et celui du po te sont communs sans doute; ils naissent dans ce domaine secret où la raison et l'imagination sont encore confondues.** [4]

---

[3] Georges Duhamel, **Essai sur le roman** (Paris, 1925), p. 111.
[4] **Problèmes du roman,** Sou la direc ion de Jean Prévost (Paris, 1943) pp. 278-284.

Эволюция прозы в направлении сближения ее с поэзией была отмечена одним из теоретиков символизма Жаном Мореасом (Jean Moreas) в его манифесте 1886 года, упоминаемом в недавней работе Кеннета Корнеля, посвященной развитию символизма в литературе. По словам Корнеля, в современном романе субъективная тенденция преобладает над объективной; внутрення реальность в нем торжествует над миром внешних ощущений. Таково было и глубокое убеждение Мореаса, и в этом направлении Мореас, вместе с Полем Адамом, экспериментировал с формой символистского романа.[5]

Один из современных критиков в своей работе о языке и стиле Гюисманса характеризует основные черты современной прозы в нескольких ярких словах, дающих отчетливое представление о направлении ее эволюции:

> **Cette prose libérée, mais tendue, mais sursaturée d'expressivité, cette prose poétique, musicale sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme ... c'était une formule qui pouvait s'ajouter aux formules traditionelles et apporter à la prose ... un accent nouveau.**[6]

Другие современные критики, говоря об эволюции прозы, также отмечают у новой прозы ее концентрированность, музыкальность, способность передавать самые тонкие движения души как основные черты, дополняющие ранее существовавшие традиционные формулы.[7] В одной из недавних работ автор, говоря о « Мертвом Брюгге » Роденбаха, называет это произведение « попыткой использования поэтического материала в романе ».[8] Постепенное стирание различия

---

5 Kenneth Cornell, **The Symbolist Movement** (New Haven: Yale University Press, 1951), p. 73.

6 Marcel Cressot, **La Phrase et le vocabulaire de J.-K. Huysmans** (Paris, 1938), p. 10.

7 Robert Greer Cohn, **The Writer's Way in France** (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1961), p. 219.

8 John Andrew Frey, **Motif Symbolism in the Disciples of Mallarmé** (Washington, D. C.: Catholic University of America, 1957), p. 37.

между поэзией и прозой, как одна из оригинальных черт современной прозы, подчеркнуто также в работе советского писателя, замечательного стилиста и художественного критика Константина Паустовского:

> У подлинной прозы есть свой ритм... Ритм прозы требует такой расстановки слов, чтобы фраза воспринималась читателем без напряжения, вся сразу. Больше всего обогащает язык прозаика знание поэзии. Поэзия возвращает слову фонетическую силу... поэзия богата аллитерациями. Это одно из ее драгоценных качеств. На аллитерацию имеет право и проза... Проза, когда она достигает совершенства, является по существу подлинной поэзией.[9]

Использование поэтических приемов в современном романе, гибкость и музыкальность прозы, отмечаемые всеми современными литературными критиками, свидетельствуют о том, что современная проза и поэзия развивались в одинаковом направлении и что вклад символистов в прозу был тесно связан с реформой, произведенной символистами в области поэзии. По словам одного из русских символистских критиков, почти все реформаторы стиха были в то же время и реформаторами прозы: Эдгар Аллан По, Оскар Уайльд, Рильке, Гуго фон Гофмансталь.[10] Морис Метерлинк и Анри де Ренье также начали свою литературную карьеру как поэты. В России Валерий Брюсов, Андрей Белый, Федор Сологуб, теоретики и реформаторы русского стиха, были в то же время блестящими прозаическими писателями.

Говоря об исчезновении ясного различия между поэзией и прозой, едва ли правильно относить это явление к числу специальных симптомов литературной революции конца девятнадцатого столетия. Правильнее говорить об этом как о постепенном и длительном процессе, который обнаружился в литературе, по крайней мере, за полстолетия до появления симво-

---

[9] Константин Паустовский, Золотая роза. Собрание сочинений, том 2-ой, Москва, 1957, стр. 690-692.

[10] Эллис (Л. Л. Кобылинский), Наши эпигоны, « Весы », 1908, № 2, стр. 61-72.

лизма. Упоминание о нем можно встретить у различных авторов более раннего времени. Жорж Дюгамель, обсуждая существующие определения литературных жанров, цитирует Буало и его определение романа как « поэмы в прозе ». Поэзией в прозе называет буржуазный роман Антуан Фюретьер. По мнению самого Дюгамеля, только поэтическое богатство литературного произведения может служить критерием для его оценки. [11]

Как показывают ссылки на некоторые ранние источники, идея близости поэзии и прозы не является новой; однако литературная реформа конца девятнадцатого столетия, почти в одинаковой мере коснувшаяся поэзии и прозы, сблизила последние настолько, что роман принял форму « метрической прозы », по удачному выражению Ренато Поджиоли, — прозы, которая по аналогии с поэзией может называться символистской. [12] Гюстав Кан, французский символистский писатель и критик, один из первых среди современных критиков заметил сходство между поэзией и прозой своего времени, назвав эту прозу символистской:

> Depuis le symbolisme il existe, à côté du roman romanesque et du roman romantique, une manière du roman qui n'est pas le roman naturaliste, qu'on peut appeler le roman symboliste. [13]

Жак Дюбуа в своем недавнем исследовании творчества французских писателей импрессионистов указывает на существование романов, проникнутых духом « конца века », отмечая их родство с импрессионизмом. [14]

Поскольку четкое и всеобъемлющее определение символистского романа представляет собой вопрос не-

---

[11] Georges Duhamel, op. cit., pp. 131-135.
[12] Renato Poggioli, The Poets of Russia 1890-1930 (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1960), p. 87.
[13] Gustave Kahn, Les Origines du Symbolisme, 2de éd. (Paris, 1936), p. 68.
[14] Jacques Dubo s, Romanciers français de l'Instantané au 19-e siècle (Bruxelles, 1963), p. 196.

которой трудности, можно было бы ограничиться определением, предложенным Карлом Д. Уитти, понимать символистский роман как литературный жанр, достигший своего расцвета в период времени 1885-1895 гг. В настоящей работе определение символистского романа поставлено в зависимость от некоторых своеобразных особенностей этого литературного жанра, отличающих его от представителей других литературных школ и направлений, сосуществовавших с ним или предшествующих ему. Однако при всех способах определения последнее будет неполным, если не принять во внимание еще и дух времени, идеологическую и философскую основу символизма, нашедшие свое отражение в искусстве и литературе конца девятнадцатого века, проникшие во все области литературной и художественной деятельности той эпохи.

Современная художественная критика усвоила две тенденции, два аспекта при истолковании символизма, как движения в искусстве и как культурного явления. Одни критики, и таковых большинство, рассматривают символизм как школу в искусстве и литературе, обсуждая художественные и технические усовершенствования, введенные представителями этой школы в художественное мастерство. Для меньшего числа писателей символизм является философской основой жизни. Эти писатели энергично выступали против попыток сведения символизма к ограниченному его пониманию, как школы в искусстве и литературе. Символизм, в их представлении, определял образ жизни, моральный склад человека, способ мышления, точно так же как романтизм определял миросозерцание литературных предшественников символизма. В результате, в то время как первая группа писателей достигла определенных успехов в преодолении устарелых художественных традиций, в борьбе с риторикой, тяжестью среды, довлеющей над судьбой героев, в изображении характеров, в создании свободного стиха, в музыкальной инструментовке прозы, в подчинении синтаксиса движениям души, все усилия

второй группы выразились в создании туманной теории символа и символизма, даже не пережившей своих создателей.

Представители второй группы писателей и литературных критиков (они оказались в меньшинстве) были заняты созданием теории символа и символизма без большого, как уже было сказано, успеха. В настоящее время теория символизма, если таковая вообще существует, была провозглашена большинством исследователей туманной и мало вразумительной. В своей классической работе о символизме Гюи Мишо цитирует оценку символизма одного из французских критиков:

> **Depuis tant d'années que j'en entends parler, je ne comprends pas encore ce qu'est un symbole; ou plutôt je cesse de plus en plus de le comprendre; devant la multiplicité des significations, dont on accable ce mot.** [15]

Многие критики приходят к выводу, что удовлетворительное определение символизма вообще невозможно, поскольку символизм сам по себе избегает всего определенного.[16] На одной из страниц цитированной книги Гюи Мишо последний приводит аналогичную точку зрения, принадлежащую Ретте (Retté).

> **Si l'on interrogeait séparément les poètes dits symbolistes, il est à croire qu'on obtiendrait autant de définitions qu'il y aurait d'individus interrogés.** [17]

Ему вторит Жоржетт Дончин: « существует, по-видимому, столько определений символизма, сколько было символистских поэтов ».[18] Для К. Корнеля символизм остается, как и в 1886 и в 1896 гг., понятием трудно определяемым. К этому своему собственному мнению Корнель добавляет, что и другие писатели

---

[15] Guy Michaud, **Méssage poétique du symbolisme** (Paris, 1947), II, 356.

[16] Regis Michaud, **Modern Thought and Literature in France** (New York-London, 1934), p. 32.

[17] Guy Michaud, op. cit., p. 401.

[18] Georgette Donchin, **The Influence of French Symbolism on Russian Poetry** (S.-Gravenhage: Mouton & Co., 1958), p. 76.

имели не больше успеха в определении понятия символизма. Трудность определения, по мнению Корнеля, объясняется строго-индивидуалистическим тоном этого периода.[19] Гюи Мишо ссылается также на Шарля Мориса (Charles Morice), которого он считает « мозгом символистского движения », утверждающего, что он не знает, что такое символистская школа. В итоге Мишо приходит к выводу об отсутствии исчерпывающего изложения символистской доктрины у какого-либо из известных ему авторов. По его мнению, каждый из символистов схватывал только какой-нибудь аспект, какую-то часть истины, и эти отрывки истины составляют так называемое « послание символизма ».

Все эти писатели, точно так же как и многие другие, часто возвращаются к вопросу о неудовлетворительности термина символизм и символистский для определения нового течения, отказывая последнему в ясности и четкости:

> **...le mouvement symboliste n'a rien inventé... le symbolisme a toujours existé ! Le symbole est le fondement de l'art. Pnisque l'art est la reconstruction du réel selon les correspondances secrètes de l'harmonie souveraine de la création. La véritable poésie a toujours été symboliste.**[20]

Однако, если символистские теоретики не могут похвалиться большими успехами в области формулировки их философской доктрины, литературные достижения этой школы не вызывают никаких сомнений. Символистское движение было периодом процветания художественного творчества, и это отразилось во всех областях искусства и на всех литературных жанрах. Один из критиков усматривает значение символистского движения в существовании своего рода артистического климата, воплотившего все тенденции своего времени. Символизм проникал во все артистические течения, способные представить эту эпоху. Символизм представлял собой возрождение

---

[19] Kenneth Cornell, op. cit., p. 198.
[20] Guy Michaud, op. cit., II, p. 418.

национальной духовной мощи в литературах всех стран.[21] Артур Саймонс называет символизм течением, глубоко отразившимся на развитии французской литературы. Он полагает, что без символизма невозможна была бы не только современная литература, но и самый современный литературный язык. Заслугой символизма, по его мнению, была попытка одухотворить литературу, освободить ее от зависимости риторики.[22] Лалу называет символизм наиболее плодотворным из всех литературных течений последнего полустолетия; он ставит ему в заслугу преодоление натурализма.[23] А. М. Шмидт считает символизм наиболее литературной из всех литературных школ. Для символистов, утверждает Шмидт, литература более реальна, чем самая действительность.[24]

Современная критика в своей оценке наследия символистской школы проливает новый свет на определение символизма. В своей работе о Бодлере и его влиянии на символизм один из современных авторов выдвигает в качестве основной философской базы символизма постулат о мире как о чистой концепции нашего разума.[25] Шмидт пытается сформулировать доктрину символизма исходя из следующих трех основных работ: Stéphane Mallarmé. « L'Avant-Dire », René Ghil. « Le Traité du Verbe », Jean Moréas. « Le Manifeste du Symbolisme »:

> **L'originalité du symbolisme est une certaine conception du monde que leur suggèrent... les leçons patientes de Mallarmé et les brusques illuminations de Rimbaud. A leur avis les sensations dont la Nature sollicite sans relâche l'attention humaine ne sont que les signes, les arcanes d'un petit nombre d'idées, de Mères, pour employer un terme goethéen. Il appartient au poète de grouper entre elles, selon leurs affinités,**

---

21 Robert Greer Cohn, op. cit., pp. 221-222.

22 Arthur Symons, **The Symbolist Movement in Literature** (New York, 1919), pp. 1-3, 7-8.

23 René Lalou, **Contemporary French Literature** (New York: Knopf, 1924), pp. 157-158.

24 A. M. Schmidt, **La Littérature Symboliste** (Paris, 1955), p. 56.

25 G. Turquet-Milnes, **The Influence of Baudelaire in France and England** (London, 1913), p. 194.

ces sensations pour en forner des synthèses verbales, ou symboles.[26]

Идею несколько сходную с вышеизложенной встречаем и у Гюи Мишо:

> ...entre la nature et nous il y a des « correspondences », des affinités, des « indentités » mystérieuses, et ce n'est qu'autant que nous les saisissons que pénétrant à l'intérieur des choses, nous en pouvons vraiment approcher l'âme.[27]

Свенд Иогансен, один из наиболее компетентных и добросовестных исследователей символистской эстетики, определяет символистскую поэзию как поэзию, делающую абстракции от реальной действительности, от вещей, и сводящую их к идеям. В этом смысле о символистской поэзии можно говорить как о поэзии идей. Существует определенная зависимость между системой координат поэзии и системой координат действительности. Используя термин Малларме, Иогансен называет это отношение « отсутствием » (absence). Феномен « отсутствия » разделяет всё на материальные вещи, фактически существующие, и вещи существующие как реальные с поэтической точки зрения и переносящие реальные вещи на возможно более далекое расстояние посредством отношений, существующих между символами.

Символистская поэзия — это чистая поэзия, абсолютно лишенная каких-либо риторических и непоэтических элементов. Это поэзия образов, а образ является краеугольным камнем символистской поэзии. Подвижность образов или моторные образы — основная черта символистской поэзии. Характерной чертой, объединяющей всех символистских поэтов и отличающей их от поэтов, представителей других литературных направлений, является « сознание стиля », откуда проистекает повышенный интерес к теоретическим вопросам поэзии, проявляющийся в огромном количестве

---

[26] A. M. Schmidt, op. cit., pp. 52-55.
[27] Guy Michaud, op. cit., pp. 366-367.

всякого рода манифестов и art poétique, которое можно сравнить только с числом их в эпоху Возрождения. Сознание стиля служит иногда критерием для отнесения того или другого поэта к символистам. Поэты, не обладающие этой чертой в достаточной степени, должны быть исключены из числа символистов.[28]

Другой чертой, думает Иогансен, общей для всех символистов, несмотря на многочисленные их расхождения, является общий для всех, хотя не совсем отчетливый, идеал чистой поэзии. Все перечисленные особенности являются, по Иогансену, теми основными чертами, которые отличают символистскую поэзию от лирики. Но отнюдь не фундаментальная доктрина символа, так как символ является выражением поэтического вдохновения («тональности») в художественном образе и составляет нераздельный элемент всякой лирической поэзии.[29]

Работа Свенда Иогансена представляет собой наиболее систематическое и полное изложение взглядов на символизм, которое в отрывках встречается у других исследователей. В ней как будто собраны различные аспекты и фрагменты мнений о символизме, которые, по словам Гюи Мишо, составляют коллективное послание символизма. Однако прежде чем продолжать исследование философской и моральной основы символизма, необходимо остановиться на начальной стадии символизма, известной в литературе под именем «декадентства». Декадентство и символизм не являются двумя отдельными литературными школами, как их представляли долгое время; фактически они были двумя последовательными стадиями одного литературного течения, двумя фазами в литературной революции конца девятнадцатого столетия. В настоящее время существует тенденция считать их двумя этапами символистского движения.

Декаданс в обществе, по определению Поля

---

28 Svend Johansen, **Le Symbolisme** (Copenhague, 1945), pp. 15, 19.
29 Ibid. pp. 17, 18.

Бурже, это состояние, производящее большой количество индивидуумов, не способных занять соответствующее место в общественном труде.[30] Хотя, как правило, такие общества разлагаются, в них часто развиваются настоящие артисты, искушенные в изображении редких ощущений, подлинные виртуозы, бесплодные, но изысканные. Бодлер был первым из таких артистов, провозгласивший себя декадентом и принявший эту позу.[31] Гюи Мишо видит в декадентстве кризис коллективного сознания, мятеж более глубокий, чем во времена романтизма — движения, предшествовавшего символизму, — мятеж против рационалистического общества, против угнетения человеческой души, вместе со стремлением уйти куда-либо от этого общества. Этот мятеж начался задолго до 1880-ых гг., с которыми часто связывают появление заметных симптомов литературной революции, и гораздо раньше появления « A Rebours » Жориса-Карла Гюисманса, которого часто называют первым декадентом французской литературы. « Гюисманс в действительности не был первым декадентом », — утверждает один из его биографов, Генри Р. Т. Брандрет. « Этот термин появился еще в 1850-ом году в книге Шарля Нодье, в авторском предисловии к « Contes fantastiques ». И то и другое, термин и движение, появились на литературной сцене раньше, чем Гюисманс начал писать вообще. Однако только благодаря Гюисмансу, полагает Брандрет, этот термин приобрел права гражданства в мире литературы, так как только Гюисманс был в состоянии выразить в художественной форме то болезненное состояние умов, которое охватило всю Европу в конце девятнадцатого века ».[32]

Роман « A Rebours », появившийся в 1884 году и сразу сделавший Гюисманса выдающимся декадентским писателем, иногда называют воплощением де-

[30] Paul Bourget, **Oeuvres complè es. C i ique. Essais de psychologie contemporaine** (Paris: Plon, 1899), p. 14.
[31] Guy Michaud, op. cit., p. 265.
[32] Henry R. T. Brandreth, **Huysmans** (New York, 1963), p. 54.

кадентства, исчерпывающим изображением настроений элиты французского общества того времени. Так как реальный мир был нетерпим для Гюисманса, он создал в своей книге искусственный рай, в который его герой Дез Эссент мог удалиться от мира.

> **I sketched him (Des Esseintes) flying swiftly to the land of dreams, seeking refuge in the illusion of extravagant fantasies, living along and apart, remote from his own country, surrounded by things evoking memories of times more sympathetic and surroundings less villainous.** [33]

Несмотря на то, что Гюисманс говорит в этом романе о себе самом, он одновременно выступает от имени всех своих современников, представителей художественного и артистического мира; таким образом его роман принимает форму исповеди целого поколения. « В романе отражены тоска, мечты, стремления, а также негодование, гнев и ненависть небольшого числа современных ему писателей, артистов, художников Франции его времени ». [34] Исследователь языка и стиля Гюисманса Марсель Крессо считает « A Rebours » натуралистическим описанием декадента; он также выражает мнение, что, если Дез Эссент представляет собой самого Гюисманса, есть основание считать некоторые главы этой книги своего рода Art de la prose, теорией идеального стиля. [35]

« Ощущение удушья и усталости: жизнь потеряла свой смысл. Это больше чем конец столетия, это декаданс, упадок цивилизации », — в этих словах Гюи Мишо описывает эпоху декадентства. Перед декадентством стояли его естественные враги — Натурализм, Позитивизм, Парнассианизм, которых надо было преодолеть. Это был мятеж, как во времена романтизма, мятеж во имя свободы, реабилитации души и человеческих эмоций, мятеж за право жить внутренней

---

[33] Ibid., pp. 55-56.
[34] Helen Trudjian, **L'Esthétique de J.-K. Huysmans** (Paris, 1934), p. 194.
[35] Marcel Cressot, op. cit., p. 73.

жизнью, за право на личную свободу, на творческую работу.

> **The Decadent Movement was the expression of this malaise which most notably in the world of letters, but in painting and music as well, was an effort to escape by any means that offered, from a world of reality which had become intolerable ... the real world was ugly and beauty could only be created by the artist.** [36]

Новое страдание 1885-1895 гг., переведенное в стихи и отраженное в прозе того времени, этот модный пессимизм, « болезнь конца века », введенные в моду Бодлером и его подражателями, сделались литературной традицией, своего рода « артистическим климатом », по уже цитированному здесь выражению. Однако пессимизм и депрессия конца девятнадцатого столетия были не только модой, данью бодлеровскому гению, не только литературной позой, но самым духом и состоянием умов целого поколения. « Болезнь конца века » проявлялась в усталости и моральной депрессии, в упадке литературы и искусства, в ощущении, что старая цивилизация подходит к концу и приближается что-то новое, что положит конец существующему положению вещей, старым культурным ценностям. Всё это нашло яркое воплощение в теме декадентства. Декаденстские писатели и поэты, подобные Гюисмансу или Жюлю Лафоргу, ополчились против вульгарного здравого смысла и против самой жизни, за которую этот здравый смысл был ответствен. Они пытались протестовать против монотонного существования будничной жизни, восставали против канцелярии и фабрики. Декадентство представляло собой разрыв с обществом, подготовленный веком индивидуализма, восстание против порабощения человеческой личности машиной, протест против узости позитивистской науки, ненависть к индустриализации и к власти денег с их нивеллирующей тенденцией, угнетающей интеллект и душу. Душа — это основная тональность эпохи, и

[36] Henry Brandreth, op. cit., pp. 55-56.

все декадентские писатели заняты человеческой душой, — своей собственной, как Лафорг и Самэн, — или чужой, подобно Морису Метерлинку, который в своем «Сокровище Смиренных» провозглашает Пробуждение Души.

Упадок цивилизации порождает бледную, бесцветную литературу, лишенную сильных страстей и уделяющую постоянное напряженное внимание внутреннему «я», «внутреннему пейзажу», по удачному выражению Гюи Мишо. Душа и состояние этого внутреннего пейзажа одна из излюбленных тем декадентского писателя; усталость и пессимизм — доминирующий мотив всех декадентских стихов и прозаических произведений. Ненависть к этой безобразной жизни и стремление уйти от нее, замкнуться в себе, углубиться в свою внутреннюю жизнь, отдаться воспоминаниям о прошедших временах и отдаленных эпохах, уйти от будничного скучного существования, от надвигающейся новой цивилизации, от «темных лиц» фабрик и заводов, от монотонной жизни маленького человека, — скромного чиновника, мелкого буржуа, заводского рабочего. Одиночество — это проклятие, одиночество человеческой души, заброшенной в большой город, лишенной самых элементарных человеческих связей. И декадентский поэт воспевает одиночество человека в большом городе и монотонность будничной жизни.

Одиночество, соединенное с живым воображением, — величайшее зло: оно дает начало развитию всякого рода мечтаний, тоске по тому, чего человек лишен, страстному стремлению к недоступному, тоске по потустороннему миру, по раю, существующему за могилой, по свету среди вечного тумана и копоти большого города. Провинциальная скука — другое зло; скука, тяготеющая над душой, ищущей выхода, тоска по большому городу, тоска по лучшей жизни и иному окружению. Все эти виды зла — частые мотивы в творчестве декадентских писателей и поэтов — создавали благоприятную почву для распространения состояния моральной депрессии и того модного пессимизма, о ко-

тором Мишо говорит, как о « переводе в философский план неуравновешенной личности того поколения ».[37] Декадентство часто представлялось как кризис человеческого сознания в обществе, где больше нечему верить и где жизнь потеряла свой смысл:

> **Leur drame personnel est de regarder en vain autour d'eux et ne rien voir qui les satisfasse, de crier leur angoisse et de n'entendre que l'écho de leur voix propre. Ils n'ont pas même la ressource de lever les yeux vers le ciel, puisqu'il est vide.**[38]

Переоценка моральных ценностей в свете прогресса позитивистской науки и потеря Бога в небе подготовили благоприятную почву для восприятия философии Шопенгауера во Франции после 1870 года, когда « бодлеровская болезнь » получила широкое распространение и французская интеллигенция стала лучше понимать, что эта доктрина несла с собой.

Сущность шопенгауерской доктрины чрезвычайно сжато изложена в уже цитированной здесь работе Мишо. Шопенгауер был убежден, что он пришел в мир с целью раскрыть природу Высшей Реальности. Он попытался это сделать в своей книге « Мир как воля и представление », впервые опубликованной в 1818 году. По Шопенгауеру, природа высшей реальности — это *Воля* или Воля к жизни. Наиболее важным моментом в этой Воле к жизни является могущество инстинктов, стремление постоянное и постоянно неудовлетворенное. В результате Воля, воплощаясь в многочисленное, теряет свое первоначальное единство, делится на части и поглощает себя. Воплощение является падением, а жизнь, вследствие противоречий, свойственных ее природе, обречена на страдание.[39]

Говоря о влиянии Шопенгауера на французскую философию, Карл Д. Уитти подчеркивает главные

---

[37] Guy Michaud, op. cit., II, 255.
[38] Pierre Cogny, **J.-K. Huysmans à la recherche de l'unité** (Paris, 1953), p. 25.
[39] Guy Michaud, op. cit., I, 211.

идеи, усвоенные во Франции из философии Шопенгауера:

> **Intensive individualism, primacy of the Will or « vie affective » in which the Self in its deepest is incarnate, the automatic deformation of reality imposed by the nature of the act of perception, an emphatic schift in stress from the exterior to the inner — these are features of Schopenhauer's thought... accepted by French psychologists of the day.**[40]

Уитти подчеркивает затем решающую роль, которую сыграла шопенгауерская доктрина в развитии современного романа вследствие перенесения фокальной точки интереса с окружающей действительности на величайший принцип реального, Волю. Это обстоятельство способствовало установлению наиболее важного различия, отмечаемого между современным романом и предшествующим ему. Усвоенный символистами принцип Воли объясняет, почему современные романисты используют протагониста, как центральную фигуру, как своего рода отправной пункт, через который открываются другие характеры, события и даже пейзаж.[41]

Трудно сказать, в какой мере шопенгауерская доктрина страдания способствовала распространению пессимизма во Франции и во всем мире. Налицо были также глубокие экономические причины, вызвавшие пессимистическое состояние умов у поколения, жившего в конце девятнадцатого века. Исследователи символизма часто сравнивают последний с романтизмом начала девятнадцатого века: определение символизма как нового романтизма или как последней фазы романтизма можно часто встретить в критической литературе, посвященной символистскому движению. Чувство неприспособленности к условиям среды, страдание и даже возмущение и ненависть к существующему порядку вещей, соединенное со страстным стрем-

---

[40] Karl D. Uitti, **The Concept of Self in the Symbolist Novel,** op. cit., p. 35.
[41] Ibid., pp. 37, 38.

лением уйти куда-либо, даже в другой мир, только бы избавиться от ненавистного социального окружения, встречается у художников и поэтов того и другого поколения. Внимательный взгляд в прошлое открывает сходство в их жизненных условиях. Обе эпохи, начало и конец девятнадцатого века, отмечены знаком экономического перелома, распадением существующей социальной системы и болезненными муками деторождения возникающего нового общества, базирующегося на ином экономическом фундаменте.

Быть может французские исследователи этой эпохи имеют здравое основание, утверждая, что писатели второй половины девятнадцатого столетия усматривали в шопенгауерской философии « новую и интересную тему », установленную более обосновано и более рационально, чем тема « конца столетия ».[42] Так или иначе, но пессимистическая философия Шопенгауера была снова призвана к жизни после почти пятидесятилетнего забвения, потому что она в какой-то мере, очевидно, соответствовала состоянию умов, предрасположенных к пессимизму у поколения этого времени. В другом месте своей книги Пьер Коньи высказывает предположение, что влияние Шопенгауера во Франции истолковывалось в несколько преувеличенной форме. Он полагает, что частые ссылки на Шопенгауера, встречающиеся у многих критиков, исследователей символизма, объясняются скорее стремлением отыскать удобный базис для лучшего понимания настроения того поколения, чем попыткой найти в нем глубокие причины этого настроения. Если такое положение правильно, всё-таки это неполная правда. Философия Шопенгауера откликалась на самый дух этого времени, пессимистический по самому своему существу.

Современный роман представляет собой слишком обширную и довольно слабо исследованную область, чтобы пытаться исчерпать все его аспекты и все под-

---

[42] Pierre Cogny, op. cit., pp. 22-23.

ходы к нему в рамках короткого исследования. Новый роман возник не на пустом месте, его корни уходят глубоко в историю литературы, в эпоху романтизма, в начало девятнадцатого столетия, а отдельные структурные его части могут быть прослежены в своем развитии на протяжении целого столетия в различных литературных школах и у различных авторов. С другой стороны, несмотря на то, что символизм как культурное явление и школа в искусстве и литературе приходит к своему упадку к концу первой декады двадцатого столетия, нельзя не отметить заметного его влияния на писателей младшего поколения, не исключая и многих писателей нашего времени. Определить границы наблюдения в возможно более узком смысле этого слова является необходимым условием для лучшей организации работы. Поэтому поле наблюдения в этом исследовании ограничено немногими работами и несколькими писателями, относящимися, примерно, к периоду времени 1885-1895 гг.; с другой стороны, предполагаемый в нем литературный анализ сводится только к определенному количеству признаков, наиболее характерных для символистского романа в целом. Существуют, несомненно, и другие признаки за пределами этой схемы так же характерные для символистского романа, но по соображениям экономии не входящие в анализ в настоящей работе. Не считая жизненных и экономических условий, некоторых особенностей физического окружения, моральных и эстетических концепций, отражаемых символистским романом, подобно тому как всякий литературный жанр отражает современную ему жизнь, схема литературного анализа в настоящей работе сводится к следующим немногим признакам: композиция и структурная роль героя, образность, язык, синтаксис. Каждый из намеченных признаков должен быть описан в его историческом развитии у писателей французской литературы с особенным ударением для авторов так называемой импрессионистской школы во главе с братьями Гонкур, предшественниками символизма; и, наконец,

подвергнуты испытанию в работах Жориса-Карла Гюисманса, в особенности в его романе « A Rebours », который считается в критической литературе наиболее полным воплощением символистской эстетики и символистской техники.

Гюисманс, по мнению многих критиков, представлял собой резкий поворот в литературе, новое движение, пришедшее на смену натурализму. Леон Деффу отмечает в творчестве Гюисманса черты, которые, по его мнению, являются наиболее характерными для нового, возникающего в то время, движения: « l'élan vers plus d'immatérialité, vers plus d'abstraction. Pourtant, du naturalisme il garda ce qui devait être gardé; la haine de l'imprécis, la recherche de l'expression frappante et juste. » [43] Гюисманс в этом отношении не являлся исключением, так как многие писатели, подобно ему, вышли из натуралистической школы. Самое натуралистическое движение к этому времени начинает клониться к упадку. Его догматическая тенденция была одной из причин, подготовившей этот упадок; значение, придаваемое натурализмом окружению и его влиянию на личность надо, по-видимому, считать другой причиной. По словам Ж. И. Дангельзер, « Золя снижал своих героев до уровня животных ». [44] Гюисманс упрекает натурализм в стремлении его представителей изображать заурядных, средних людей (в предисловии к роману « A Rebours »). И в то время как действие в натуралистическом романе определялось не событием в жизни героя или героини и не переменой в их чувствах, а исключительно влиянием окружения, вся структура символистского романа построена вокруг центрального характера. [45]

В современном романе, по словам Дюгамеля, наиболее яркой чертой является исключительное внимание к реальному, « такое же острое, такое же по-

---

43 Leon Deffou, **Le Naturalisme,** (Paris, 1929), p. 92.
44 Joan Yvonne Dangelzer, **La Description du milieu dans le roman français de Balzac à Zola** (Paris, 1938), p. 202.
45 Karl D. Uitti, op. cit., p. 41.

стоянное, такое же действенное, как у самых добросовестных натуралистов»,[46] хотя это реальное особого вида, иного понимания, которое отличает символизм от других литературных школ. Для символистов душа является «капитальной реальностью»; современный роман — одухотворенный роман по самому своему существу. Символистский роман — это «действительность как функция души» («le réel en fonction de l'âme»), так определяет Жорж Дюгамель новый литературный жанр прозы. В этой важной роли, которую играет душа, точно так же, как и в спиритуализме нового романа, Дюгамель усматривает знамение времени, объединяющее всех писателей этой эпохи.[47]

Протест против натурализма, против власти среды над человеческой личностью, и тяжкий жребий героя, угнетаемого физическим окружением или обремененного какой-либо болезненной наследственностью, определяет решительным образом вкусы и круг интересов читающей публики той эпохи. Отрицательная реакция читателя на недооценку роли протагониста в структуре романа приняла форму страстного увлечения сильной личностью драм Генрика Ибсена — реформатора и строителя новой жизни, этого героя, бросающего вызов целому свету, смело восстающего против лицемерия и лжи. Читатель был готов мечтать вместе с Ибсеном о сильном человеке, свободном от предрассудков и условностей, твердом в своем намерении осуществить свое призвание, обладающим достаточно сильной волей, чтобы защищать свою позицию против всех филистеров мира. В нем, в этом стойком герое, интеллигент «конца столетия» пытался найти своего рода противовес и моральную опору против нивеллирующих, снижающих тенденций позитивистской науки, против бремени натуралистической «среды».

Символистские начинания в драме нашли выражение в созданном Метерлинком спиритуалистском

[46] Georges Duhamel, op. cit., p. 116.
[47] Ibid., p. 116.

театре, театре « души » или « ожидания » (« attente »), как этот театр часто называют в литературе. Критика иногда отмечала влияние на Метерлинка ибсеновской драмы и произведений Льва Толстого, Шекспира и Эдгара По; [48] однако, по существу, его театр был глубоко оригинальным.

> **Dès le premier moment, un monde nouveau nous apparait, fait de silence, de possibilités, de promesses, de menaces. C'est dans ce monde inconscient, humain ou surhumain, que se passe le véritable tragique, le « Tragique quotidien ». A côté du dialogue indispensable, dit Maeterlinck, il y a presque toujours un autre dialogue... C'est le seul que l'âme écoute profondément. Et c'est là le troisième personnage énigmatique, invisible mais partout présent. Et ce personnage qui alors n'a plus rien d'abstrait... est le plus souvent la Mort. La Mort est le personnage principal des drames de Maeterlinck.** [49]

Чувство ужаса, проникающее метерлинковские драмы, встречается нередко и у других писателей эпохи символизма; оно является своеобразным художественным приемом, берущим начало в бодлеровском вкусе к ужасному и введенным в литературную моду Эдгаром По. Как видим, современный роман прошел долгий путь исторического развития и подвергался разнообразным влияниям прежде чем получить оформление в такого рода литературном жанре, какой представлен романом Гюисманса « A Rebours ». Вся история развития современного романа может быть разбита, как предлагает С. Ульман, на три последовательных этапа в соответствии с изменениями, имевшими место в языке и стиле. Полезно воспроизвести здесь полностью схему развития современного романа, предложенную Ульманом:

1. **The first phase was summed up by Hugo himself when he wrote: « Guerre à la rhétorique et paix à la syntaxe ». The main effort of the Romantics (in the sphere of style) was directed towards freeing the vocabulary from the shackles of the rhetorical tradition, and adapting it to**

[48] Guy Michaud, op. cit., III, 445.
[49] Ibid., III, 445-446.

the requirements of the new aesthetics. It was **lexical revolution**, syntax remained undisturbed.

2. In the latter half of the nineteenth century the «peace to syntax» turned out to have been no more than a truce: Flaubert first, then the Goncourt brothers started a **revolution in syntax** which received a further impetus from the symbolists.
3. Since the symbolist movement **imagery** has come to be recognized as the supreme creative principle in style.[50]

Едва ли правильно связывать каждый из указанных этапов развития современного романа с определенной литературно-исторической эпохой. Литературная революция конца девятнадцатого века проявилась во всех областях литературного творчества и литературной техники, в особенности в области языка; и хотя настоящая работа не касается далекого романтического периода, тем не менее язык современной прозы подвергается в ней внимательному исследованию, как одна из важнейших частей недавней литературной революции.

Литературная революция последних двух декад девятнадцатого столетия только завершила длительный процесс развития нового жанра романа, — начало этого процесса восходит к первой четверти девятнадцатого столетия. Значительную роль в ускорении процесса сыграли некоторые литературные школы и отдельные писатели. Импрессионизм в литературе был одной из таких школ. Импрессионизм сыграл роль поворотного пункта от реализма и натурализма к новому литературному жанру символистского романа. Это движение является важным звеном в процессе непрерывного развития, идущего через его лучших представителей, в первую очередь через братьев Гонкур, к Жорису-Карлу Гюисмансу и прочим символистским писателям. По этой причине в исследовании символистской прозы особое место должно быть отведено импрессионизму и художественной технике братьев

[50] Stephen Ullman, Style in the French Novel (Cambridge, Mass., 1957), p. 38.

Гонкур. Импрессионизм, как художественный метод, возник и получил распространение в недрах пластических искусств, преимущественно живописи; он ведет свое наименование от известной картины Клода Моне « Impression », « Восходящее солнце », выставленной художником в 1874 году.

> **Autour d'un des maîtres du genre, Edouard Manet, se groupèrent Claude Monet, Pissaro, Renoir, qui se spécialisèrent tous dans l'étude de la lumière solaire.** [51]

Жак Дюбуа отмечает в качестве наиболее характерных черт художников импрессионистов их « habitude de la peinture en plein air, un choix poétique de paysages réels, un rendu fidèle et intense des sensations immédiates, l'analyse des jeux de lumière, la fragmentation de la touche » [52].

Увлеченные импрессионистской манерой письма, молодые поэты горели желанием перенести новый художественный прием в область литературы. Они пытались, по выражению Артура Саймонса, « to render the fugitive aspect of the world which existed only as a thing of flat spaces, and angles, and coloured movement, in which sun and shadow were the artists; as moods, no less flitting, were the artists of the merely receptive consciousnesses of men and women » [53].

Для некоторых критиков импрессионизм является только особой формой реализма, отличающейся от последнего только манерой описания. В то время как реалисты нагромождают одну описательную деталь на другую, импрессионисты искусно выбирают одну деталь, « пятно », и умело строят эффект целого на этой господствующей детали. Чувства и мысли, которые импрессионист переводит в ощущения, получают очертания в процессе развития предложения, посредством ощутимого образа. Новая грядущая школа, по мнению того же критика, ограничит использо-

---

51 Helen Trudjian, op. cit., p. 97.
52 Jacques Dubois, op. cit., p. 153.
53 Arthur Symons, op. cit., pp. 5-7.

ванне в литературном произведении мысли и чувства, принеся их в жертву образу, который один только и будет сохранен. Тогда наступит, полагает критик, третье воплощение реализма — символизм. [54]

Жак Дюбуа в своей работе об импрессионизме указывает, что последний является движением, зародившимся в пластических искусствах; однако он противится применению термина импрессионизм к литературе по двум соображениям: 1. импрессионистский способ видеть, вполне достаточный для применения в живописи, не может, однако, удовлетворить требования романа, 2. термин « импрессионистский » не годится для романа, поскольку литературная критика обременила это слово разнообразными значениями. Дюбуа готов согласиться с существованием известной связи между художественными и литературными течениями, с наличием известного сходства в форме и духе. Он также не отрицает существования определенной ориентации, общей для всех писателей этой литературной группы, которую он предлагает свести к одной общей формуле, назвав всю эту группу « Писателями Мгновенного » (« Les Romanciers de l'Instantané »). Всякое более тесное сближение кажется ему необоснованным. Лучше, предлагает он, не говорить об импрессионизме в литературе. Он указывает на то, что тенденция к изображению мгновенного не является достижением новой литературной школы, она восходит ко временам романтизма и к таким писателям прошлого, как Виктор Гюго, Шатобриан, Мишле, сделавшим так много для экспрессивности французской прозы путем применения художественных эффектов. Те же тенденции можно наблюдать и у некоторых писателей двадцатого столетия. Едва ли правильно поэтому говорить о стремлении к изображению мгновенного как об отличительной черте так называемой импрессионистской школы.

---

[54] Charles le Goffic, op. cit., pp. 56-57.

Импрессионизм наблюдается иногда и у некоторых поэтов. Дюбуа находит у Малларме, Верлена, Корбьера, Лафорга неожиданные образы, прерванные движения, фрагментарные наблюдения и другие черты характерные для импрессионистской школы; однако, несмотря на эти многочисленные примеры, настоящей областью применения импрессионистских методов является проза.[55] Черты импрессионизма в прозе впервые были обнаружены критикой в конце девятнадцатого столетия, и с этого времени делаются частые попытки найти подходящее определение для нового жанра прозы. Один из выдающихся критиков того времени Фердинанд Брюнетьер определяет импрессионизм в литературе как систематическое перенесение изобразительных средств из области живописи в область литературы.[56] Несмотря на то, что это определение сделало почти школу, Дюбуа находит его неудовлетворительным и предпочитает ему другое, принадлежащее лингвисту Балли и цитируемое у Крессо в его исследовании творчества Гюисманса:

> **Le phénomène est saisi dans une impression immédiate comme un fait simple: les causes comme les suites n'intéressent pas, c'est le mode d'aperception phénoméniste ou impressioniste. Il s'oppose à la perception logique qui considère le phénomène dans un rapport de cause à l'effet.**[57]

Жак Дюбуа приводит еще и другие определения импрессионизма, принадлежащие разным критикам. Пять основных принципов импрессионизма он находит у Рут Мозер (Ruth Moser) в ее исследовании этого движения:

> **1. Музыка ощущений, 2. Мистицизм ощущения, 3. Расчленение темы, 4. Растворение физического мира, 5. Нюанс и намек, как законы красоты.**[58]

---

55 Jacques Dubois, op. cit., pp. 161-164.
56 Ferdinand Bru etière, **Le Roman naturaliste**, éd. déf., p. 87.
57 Marcel Cressot, op. cit., p. 14.
58 Ruth Moser, **L'Impressionisme français. Peinture — Littérature — Musique** (Genève: Studer 1951). As cited by Jacques Dubois, op. cit., p. 172.

По собственному определению Жака Дюбуа, импрессионизм есть тенденция к анализу интимных переживаний и молекул времени, которая является грубой формой современности и интересной эволюцией искусства романа. Он дальше отмечает свежесть воспроизведения в прозе братьев Гонкур, которая является результатом максимального уменьшения расстояния между непосредственным ощущением и его воспроизведением в предложении, результатом устранения из предложения всего, что непосредственно не связано с ощущением.[59] Стремление к свежести воспроизведения наблюдается не только у братьев Гонкур, оно отчетливо проявляется у всех писателей импрессионистской школы; их проза в романе стремится приблизиться к языку отчетов, к газетному стилю путем сокращения всеми возможными средствами расстояния между ощущением и его передачей в литературном образе. Проблема времени и его использования в романе является основной целью всех художественных усилий импрессионистских писателей. Однако только новейшие исследования, поставившие вопрос « время и роман », дали возможность, по словам Дюбуа, пролить новый свет на импрессионизм и лучше понять природу этого нового метода в искусстве, определить его место в ряду других художественных приемов, понять и объяснить его роль в развитии современного романа.

Для того, чтобы воспроизвести впечатление мгновения наиболее непосредственным образом, передать преходящие свойства мгновения и его собственный ритм, импрессионистские писатели создали особый стиль, прерывающий течение расказа и сохраняющий первоначальную свежесть впечатления и собственную оригинальность. Писатели импрессионисты пользуются стилем рассказа, в котором время оказалось измененным в его основном измерении — длительности. С целью достигнуть свежести рассказа писатель вместо

[59] Thibaudet, **Gustave Flaubert** (Paris: Plon, 1923), pp. 318-319, as cited by J. Dubois, op. cit., p. 94.

того, чтобы наблюдать, находясь на некотором расстоянии от описываемых им фактов и вещей, предпочитает занять место на самом краю, пытаясь в отдельных случаях проникнуть в самый центр этого круга.

Композиция, структура, архитектоника романа оказались областью, отразившей в наибольшей мере художественные усилия писателей импрессионистов, — Гонкуров, Пьера Лоти, Альфонса Доде, Валлеса (Goncourt, Pierre Loti, Alfonse Daudet, Vallés). Композиция их романов отмечена фрагментаризмом. Главы произведения обычно коротки, часто не превышают нескольких страниц: в отдельных случаях роман состоит из серии отрывков, — описательных, повествовательных, анекдотических, психологических; в других случаях роман представляет собой быструю смену коротких сцен, как это иногда встречается у Гонкуров. Эффект подобной фрагментарной структуры это ощущение быстрого перехода от одного мгновения к другому. Сцена, очень короткая, наспех составленная, крайне оживленная, создавала впечатление подвижности. Фрагментаризм, таким образом, не является прихотью, стремлением к оригинальности у того или иного писателя, он является художественным приемом, отвечающим глубокой необходимости в ускорении действия, необходимости воспроизвести действительность в ее длительности и показать длительность в ее движении. Фрагментаризм, утверждает далее Дюбуа, это своеобразная черта, отличающая импрессиониста от Бальзака, от реалистов и натуралистов и в то же время присущая поколению нашей эпохи. « Люди целого поколения испытывают уважение к « небольшим », но умело отобранным фактам, важным, многозначительным, подробно описанным и тщательно отмеченным ».[60] Для фрагментаризма, полагает Дюбуа, не было места в строгом единстве бальзаковского романа, который не нуждался в ускорении действия, так как всё в этом романе было последовательно, гладко, за-

[60] Jacques Dubois, op. cit., p. 83.

ранее предусмотрено. Однако он находит приемы замедления и ускорения действия у Флобера и отчасти у Мопассана. Тем не менее длительность действия у Флобера, замедленная или ускоренная, всегда остается непрерывностью, в то время как импрессионист часто отказывается от непрерывности, не останавливаясь перед тем, чтобы оторвать один какой-нибудь момент от длительности, освободить какое-либо описание от всякой связи с предшествующим или последующим. Однако отсутствие преемственности между отдельными отрывками повествования нередко наблюдается у импрессиониста, который может взять за исходную точку рассказа какой-либо пробел в повествовании или какое-либо уклонение, направленное в сторону от основной темы. Отсутствие преемственности в повествовании иногда давало критикам повод говорить о прерывистом ритме, « rythme brisé », импрессионистских писателей.[61]

Импрессионистское повествование, так напоминающее драматическое произведение, должно было бы предоставить видное место диалогу как непосредственному воспроизведению впечатления. Однако после усовершенствований, введенных в диалог Бальзаком и Флобером, на долю импрессионистов осталось немного в смысле развития диалога. Поэтому Дюбуа считает, что главным их вкладом в дело усовершенствования литературного стиля было введение внутреннего монолога, внутренних размышлений, вводящих читателя в ход мыслей персонажа и автора романа.[62]

В заключение Дюбуа суммирует основные черты импрессионистского романа, которые кажутся ему наиболее характерными для этой школы художественной прозы: 1. гибкий порядок слов; 2. творческие элементы окружения; 3. роль существительных в их стиле (« substantive style »); 4. непосредственные образы. Импрессионистский писатель описывает факты

---

61 Ruth Moser, as cited by Jacques Dubois, op. cit., p. 43.
62 Jacques Dubois, op. cit., p. 107.

не как повествователь, но скорее как наблюдатель, организующий факты и записывающий события, подобно репортеру. Эта манера объясняет его предпочтение к широкому употреблению настоящего времени, его ссылки на многие детали, противопоставления, быстрое перечисление целого ряда мелких действий.

Место братьев Гонкур в литературе определяется их ролью обновителей и революционеров французской прозы. Трудно говорить о каком бы то ни было аспекте современного романа, не упоминая имени братьев Гонкур как зачинателей новых художественных приемов и техники прозы. Однако их величайшая заслуга и артистическое достижение заключается в создании их собственного, высоко индивидуального литературного языка, знаменитого « écriture artistique », сделавшего их выдающимися писателями. Этот язык является тонким орудием их художественного стиля, их собственной манеры смотреть на вещи, « на которую пуристы жаловались так тщетно, так долго и с такими ничтожными результатами », [63] говорит Артур Саймонс. Многие их литературные приемы были усвоены современными писателями, их влияние до сих пор отчетливо чувствуется в произведениях многих писателей нашего времени. Без этого влияния и их литературных нововведений, думает Ульман, развитие французского литературного стиля могло бы пойти иным путем. [64] Пьер Сабатье, добросовестный исследователь эстетики Гонкуров, говоря о тесной связи, существовавшей в конце девятнадцатого века между литературой и пластическими искусствами, отмечает решающую роль братьев Гонкур в деле перенесения в прозу художественной техники и приемов из области пластического искусства. [65] По словам Жоан Ивонны Дангельзер, Гонкуры пытались передать в прозе « красочные ощущения, удерживаемые зрением, и описать своим

---

[63] Arthur Symons, op. cit., p. 122.
[64] Stephen Ullmann, op. cit., p. 145.
[65] Pierre Sabatier, **L'Esthétique des Goncourt** (Paris, 1920), p. 605.

пером все оттенки красок. Они видят все вещи как художники, приписывающие огромное влияние свету, ослепительному свету импрессионизма». [66]

Импрессионизм Гонкуров отчетливее всего проявляется в их пристрастии к деталям. Со своим вкусом любителей искусства и коллекционеров, побуждающим их собирать редкости и предметы искусства, они так же копили мимолетные мгновения, тщательно записывая их в свои дневники и записные книжки, чтобы позднее воспроизвести их в своих романах. Дюбуа видит в их описаниях тот же анализ «тонких оттенков и мгновений, ориентацию интереса в сторону отбора этих мгновений... систематический анализ пробегающего времени, короче говоря, все черты свойственные творчеству прозаиков импрессионистов». [67]

Язык и стиль Гонкуров часто критиковали за преувеличенный маниеризм, граничащий с вычурностью и снобизмом. Их увлечение мимолетными впечатлениями мгновения рассматривали как своего рода стремление уйти от действительности в область преходящих мгновений, в область нюансов. Их иногда называли коллекционерами нюансов, неспособными увидеть в них жизнь, эту силу, которая дает всему начало, всё вызывает к существованию. [68] В глазах Дангельзер Гонкуры были коллекционерами мельчайших вещей и наблюдений подобно Гоноре де Бальзаку с его страстью коллекционера, но обладающие вкусом «более тонким и более аристократическим, вкусом приведшим их к теории о недоступности искусства для широкой публики». [69] Их стиль, болезненный, вымученный, аффектированный, вытекал из их представления об искусстве, как об области, предназначенной для избранных и недоступной толпе.

Реформаторы французской прозы, Гонкуры соз-

---

66 Joan Yvonne Dangelzer, op. cit., pp. 159, 168.
67 Jacques Dubois, op. cit., p. 129.
68 Jean Pierre Richard, **Littérature et sensation** (Paris, 1954), p. 269.
69 Joan Yvonne Dangelzer, op. cit., p. 136.

дали также свое собственное представление о романе, отличающееся от традиционного и представляющее собой звено между устарелым « романом приключений » и символистским романом. Гонкуровский роман не рассказ о приключениях, созданных воображением, он представляет собой « исследование болезненных и изощренных ощущений . . , наблюдение действительности, из которой изгнаны всякие следы воображения ». Гонкуры проявляли « странного рода пренебрежение ко всякого рода литературным вымыслам, не исключая и фабулы романа ».[70] Эта странная черта их творчества вытекала, по мнению Сабатье, из некоторой скудости их собственного воображения, а также, возможно, из убеждения в том, что приключенческий роман был полностью исчерпан прежними писателями, его представителями, широко использовавшими все его возможности. Гонкуры не уделяли большого внимания фабуле, интриге, приключенческому элементу, поставив на их место наблюдение над действительностью, картины нравов и образа текущей жизни, будучи глубоко убеждены в том, что самая тривиальная жизнь и их скромные герои « заключают в себе больше трагизма, чем история вымышленных приключений ».[71] В соответствии с их собственным представлением о романе, последний состоит из ряда фрагментов, взятых из жизни; по этой причине Гонкуры не особенно заботились о соблюдении единства в своих произведениях.

Стиль Гонкуров, рассматриваемый некоторыми критиками, как воплощение манеризма и часто подвергавшийся суровой критике за странность некоторых неологизмов, за эксцентричность выражений, был, в сущности, глубоко оригинальным и строго индивидуальным, вполне отвечающим их художественному вкусу. Они любили наблюдать редкие и странные случаи из жизни, необычайные события, случайные

---

70 Pierre Sabatier, op. cit., p. 501.
71 Ibid., pp. 501, 503.

мелочи действительности.[72] К тому же они оставались всегда усердными собирателями редких и выразительных слов. В некотором смысле Гонкуры предвосхитили символистскую идею об автономии слова. Для них слово не является только традиционным средством выражения мысли и не « идеей ощущения, но самим ощущением ».[73] Ценность слова для них заключается в его суггестивной способности. Они посвятили всю свою жизнь поискам оригинальных, экспрессивных, полнокровных слов и, в своей ненависти к стертым, устарелым, банальным выражениям, они обратились к богатым источникам народного, профессионального, художественного и научного языка в поисках слов свежих, живых, выразительных, точных и красочных. Эта работа была важной задачей их целой жизни. Создавая свой собственный художественный язык, Гонкуры не заботились о существующих условностях и правилах, установленных в словарях и принятых французской Академией; они их просто игнорировали или отбрасывали, продолжая собственные поиски новых слов, « имеющих собственную ценность, независимо от грамматического смысла, но зависящую только от звучности ».[74] По замечанию Сабатье, предшественники Гонкуров, в частности Флобер, считали признаком хорошего стиля скорее предложение, расположение слов, искусство писателя, проявляющееся в разнообразных конструкциях предложений, чем употребление редких и необычных слов, так характерных для гонкуровского стилия и часто служивших предметом самых жестоких нападок со стороны критики. Так, например, Гюи де Мопассан порицает Гонкуров за крайний манеризм их стиля, который он, в частности, усматривает в употреблении абстрактных качественных существительных вместо прилагательных, а также в применении так называемого номинального синтаксиса.

---

[72] Léon Deffou, op. cit., p. 25.
[73] Pierre Sabatier, op. cit., p. 405.
[74] Ibid., p. 407.

Ceux qui font aujourd'hui des images, sans prendre garde aux termes abstraits, ceux qui font tomber la grêle ou la pluie sur la p r o p r e t é des vitres, peuvent aussi jeter des pierres à la simplicité de leurs confrères qui ont un corps, mais n'atteindront jamais la simplicité qui n'en a pas. [75]

Однако именно в употреблении этих редких выражений и в их удачном расположении в предложении Сабатье усматривает главное очарование гонкуровского стиля. Стремясь к удачному выбору слов, Гонкуры думают только об их лучшем использовании, пытаясь сделать из написанной страницы гравюру, воспроизводящую непосредственное впечатление от жизни, вместо приблизительного перевода ряда идей в условные знаки. [76]

Звучность, устанавливающая автономию слова независимо от его грамматического содержания, приводит их к понятию поэтизированной прозы, следующей точки соприкосновения Гонкуров с символистами. По словам Сабатье:

Ce style est un instrument de poésie, aussi souple et plus adroit que le vers. Il sert à exprimer la poésie moderne, la poésie de l'âme névrosée qui ne peut se plier aux exigences du mètre et qui ne peut être révélée que par une prose ondoyante et sensuelle, comme son essence. [77]

Близость современной поэзии к прозе и эффективность использования поэтических приемов для достижения музыкальности прозы были подчеркнуты самим Эдмондом де Гонкур:

La poésie, dit Edmond de Goncourt, il ne faut pas l'oublier, c'était autrefois toute l'invention, toute la création du temps passé. Aujourd'hui il y a encore des versificateurs, mais plus de poètes, car toute l'invention, toute la création, toute l'imagination du temps est dans la prose. [78]

---

[75] Stephen Ullmann, Style in the French Novel, op. cit., p. 121.
[76] Pierre Sabatier, op. cit., p. 403.
[77] Ibid., p. 410.
[78] Ibid.

Музыкальный эффект в прозе Гонкуров достигается применением следующих приемов, описанных у Сабатье:

I. Procédés de vocabulaire. Ils inventent des mots d'une manière adroite, toujours ingénieuse. Il leur arrive de rencontrer l'expression adéquate à leur pensée dans des termes empruntés au vocabulaire de la science, ... (dans des termes) employés par diverses classes sociales... ou les divers corps de métier... dans le langage des journalistes... (dans celui) des artistes... (dans) l'argot. Voilà vers quel but les Goncourt ont tendu toute leur vie; voilà l'effet qu'ils ont souvent obtenu grâce à l'emploi des néologismes, des termes techniques, des mots d'argot eux-mêmes qui avaient, à leurs yeux, une allure de néologismes en prenant dans le roman une place que les littérateurs leur refusaient auparavant avec une évidente obstination.

II. Procédés de syntaxe. Désireux de saisir la vie « sur le vif », pour en donner une représentation exacte et artistique, ils modèlent les phrases sur les sensations, sur les objets d'art, sur les êtres qu'il veulent reproduire, et ce modelage nous parait la seule règle présidant à ces incidents, à ces coordonnées, à ces subordonnées qui nous suprennent, nous choquent par l'inattendu, l'imprévu de la structure.[79]

Таковы основные черты гонкуровского стиля, импрессивного в своих усилиях отыскать точное выражение, способное многое сказать в предельно сжатой форме; стиля, совершившего революцию в искусстве романа, проложившего дорогу реформе прозы, которая является несомненной заслугой пришедших на смену импрессионистам символистских писателей. Роль импрессионистических начинаний настолько велика, что можно сказать без преувеличения: символизм едва ли был бы возможен без предшествующей работы импрессионистских писателей. Импрессионистские методы оказались очень важной вехой на пути перехода литературы от реализма и натурализма к символизму и современному роману; заметную роль в этом пере-

---

[79] Ibid., pp. 410, 411, 412, 413.

ходе сыграли художественные нововведения братьев Гонкур.

Очевидная и прямая линия преемственности ведет от Гонкуров к символистскому роману и Жорису-Карлу Гюисмансу, о чем имеются свидетельства самого Гюисманса, особенно частые в его переписке с Эдмондом де Гонкур. Зависимость Гюисманса от Гонкуров и их новых художественных приемов засвидетельствована также литературной критикой. Одной из главных точек соприкосновения Гюисманса с импрессионистами является необычайно развитое в нем чувство красок и любовь к пластическим искусствам. Рожденный в семье, ведущей свое происхождение от нескольких поколений голландских художников, Гюисманс после длительного увлечения голландской школой живописи обратился позже к восхищению импрессионистскими художниками, пытаясь, подобно другим писателям своего времени, перенести новые приемы живописи в литературу. По словам одного из его биографов, « в своих произведениях он всегда был одержим эффектом красок, и некоторая часть его описательных отрывков происходит от попыток создать цветные эффекты, так что читатель почти видит широкое полотно перед своими глазами ». [80] Он разделяет с Гонкурами их страсть к искусству и краскам, считая, что « краски создают иллюзию жизни ». [81] Сабатье находит в произведениях Гюисманса гонкуровскую манеру письма вместе с их тенденцией ставить искусство выше всех условностей. Критик считает Гюисманса учеником и последователем Гонкуров, разделяющим вместе со своими учителями их пренебрежение к вымыслу, слабость воображения и стремление отыскивать своих протагонистов и мотивы для своих произведений в непосредственном жизненном окружении. Он также отмечает некоторое сходство в стиле у Гюисманса и Гонкуров: своеобразное построение предложений, красочный эпитет, выразительное слово и употребление

---

80 Henry Brandreth, op. cit., pp. 46, 47.
81 Pierre Sabatier, op. cit., p. 576.

одинаковых грамматических конструкций. Однако, несмотря на некоторые общие тому и другим черты, Сабатье далек от мысли видеть в Гюисмансе простое отражение Гонкуров. Оригинальность Гюисманса заключается в форме его произведений, которая не является биографической формой гонкуровского романа. Следующие оригинальные черты гюисмановского творчества, отличающие его от Гонкуров, это отчетливо выраженный интерес к общим философским идеям и, наконец, стремление избегать преломления действительности сквозь призму восприятия художника. Критик также приписывает Гюисмансу некоторую жестокость в описании реальной жизни и отрицает у него « восхитительное чувство нюансов», составляющее аристократическое очарование гонкуровского творчества.

Элен Труджиян, помещая Гюисманса в ряды наиболее выдающихся писателей-колористов, отмечает его близость к Гонкурам, впрочем выражая сомнение в его способности оценить в полной мере технику художников импрессионистов. Она усматривает его сходство с Гонкурами в одинаковой концепции современности, в тенденции изображать нравы и чувства скорее, чем в импрессионистском способе воспроизведения жизни; в их приверженности к описаниям парижской среды и окружения, выраженной в следующих словах Эдмонда де Гонкура: « Moi, il n'y a que les Parisiens qui m'intéressent. Les provinciaux, les paysans, tout le reste de l'humanité enfin, c'est pour moi de l'histoire naturelle ». [82]

Жак Дюбуа, отрицая принадлежность Гюисманса к писателям « L'Instantané », находит некоторые черты последнего в импрессионизме конструкции его романа « A Rebours », который является, по его мнению, « скорее интимным дневником, чем романом, и в то же время способствует внутреннему созерцанию вещей ». [83]

---

82 Helen Trudjian, op. cit., pp. 10, 97, 107.
83 Jacques Dubois, op. cit., p. 197.

Все эти критики подчеркивают в той или иной мере зависимость Гюисманса от импрессионистов, а также преемственность от Гонкуров к Гюисмансу и символистским писателям.

> **Huysmans . . . a médité la leçon de Flaubert, des Goncourt, de Verlaine et de Mallarmé, il a établi, entre ces courants la jonction préparée par les décadents ».** [84]

В этом коротком замечании Марсель Крессо устанавливает линию литературной преемственности между импрессионизмом и символизмом, указывая на роль Гюисманса, как на звено, соединяющее две школы, две литературные тенденции.

КОМПОЗИЦИЯ литературного произведения, то есть структурное и повествовательное единство всех его составных частей, претерпела наибольшие изменения в руках реформаторов прозы по сравнению с реалистической традицией, установленной предшествующей литературной школой. Всё содействовало внутреннему единству в бальзаковском романе, не исключая и его не всегда безупречного стиля. Тем более это справедливо по отношению к Флоберу, у которого каждая часть романа, каждое движение, каждый оттенок мысли были оправданы в своем использовании. То же можно сказать и о Золя, который, несмотря на свой импульсивный темперамент, никогда не нарушал внутреннего единства. Импрессионисты первые порвали с классическим стандартом структурного единства. Гонкуры, озабоченные поисками наиболее эффективных средств для воспроизведения непосредственного впечатления, применяли фрагментаризм, допускали разрывы в повествовании, уделяя мало внимания структурному единству целого. Другие импрессионисты, как, например, Валлес, Пьер Лоти, вводили рассказчика, который, « будучи в то же время и персонажем, постоянно занимал сцену и, выполняя эту двойную функцию, позволял себе отступления, воз-

[84] Marcel Cressot, op. cit., p. 557.

вращения назад, неожиданные скачки». [85] Символистские писатели следовали по стопам своих импрессионистских коллег. Однако в то время как импрессионисты были озабочены свежестью воспроизведения, символисты приносили единство в жертву звучности слова и предложения.

> **Un style de décadence est celui où l'unité de livre se décompose pour laisser la place à l'indépendance de la page, où la page se décompose pour laisser la place à l'indépendance de la phrase, et la phrase pour laisser la place à l'indépendance du mot.** [86]

В. В. Виноградов в своей работе, посвященной проблемам стилистики, цитируя К. Кодуэла и его работу «Поэтическое воображение», подчеркивает важную структурную роль, принадлежащую словам, «индивидуальной, неповторимой форме выражения, эффектам, которые ассоциируются с самим словом», связывая, впрочем, всё это с поэзией, так как «романы не компонуются из слов.., но из событий, действий, материала, людей». [87]

Однако для символистов, пытавшихся опоэтизировать прозу перенесением в нее поэтических приемов, слово в романе имело такое же структурное значение и ту же автономию, основанную на звучности, какие оно имело в поэзии. Таким образом стремление к музыкальности в прозе отражается на структурном замысле символистического романа, точно так же как озабоченность свежестью воспроизведения разлагает структурное единство импрессионистского произведения. Существует много средств для обеспечения гармонического единства литературного произведения — фабула, интрига, действие; однако прозаические произведения символистов, зачастую лишенные фабулы,

---

[85] Jacques Du ois, op. cit., p. 53.
[86] Paul Bourget, as cited by George Ross Ridge, **The Hero in French Decadent Literature** (Athens: University of Georgia Press, 1961), p. 8.
[87] В. В. Виноградов, Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. Москва, Академия наук СССР, 1963, стр. 180.

интриги, действия и сюжета, оставляют не много места для обеспечения структурного единства. В качестве примера можно привести символистский роман Гюисманса, являющий типичный образец композиционной слабости. « Его рассказы лишены эпизода . . , они почти лишены характеров, его психология — это вопрос ощущений, преимущественно зрительных ощущений », в таких словах Артур Саймонс описывает композицию гюисмановского романа. Он указывает также на другую своеобразную черту символистского романа, структурную роль героя и других персонажей и на их место в повествовании. « Протагонист в каждой книге не столько характер, сколько узел впечатлений и ощущений, неясный набросок индивидуального сознания, его собственного ». [88]

ГЕРОЙ. Идея протагониста, его роль и место в повествовании видоизменяется во времени, хотя и в меньшей степени, чем другие художественные приемы. Писателям всех литературных направлений удавалось сохранять известное равновесие между протагонистом и его окружением. Существует только один резкий скачок в историческом развитии идеи протагониста, детерминистская обреченность протагониста разрушительным силам среды, характерная для натуралистического романа. Как Гонкуры, так и ранний Гюисманс заплатили дань натурализму в изображении своих героев, и определенное сходство существует между персонажами Гонкуров и раннего Гюисманса. Те и другие недеятельны, неуравновешены, несчастливы, лишены силы воли и обречены на гибель под действием фатальных сил своего окружения, сознающие свое бессилие и неспособность бороться с силами судьбы. Гюисманс нередко также изображает скотскую жестокость представителей низших классов, как например, в известной сцене, описанной в « Sœurs Vatards », изображающей разъяренных женщин, « лающих . . . с пеной у рта, оскаливших зубы, бешеных от

88 Arthur Symons, op. cit., p. 260.

ярости, атакующих друг друга, размахивающих руками».[89]

Именно эта холодная ненависть, отвращение к изнанке жизни постоянно толкают его в сторону, заставляют искать убежища, в котором можно было бы скрыться от безобразных впечатлений будничной жизни. Дез Эссент, герой « A Rebours », и самый роман кажутся ему таким убежищем; роман является также поворотным пунктом в его художественном развитии. Дез Эссент начинает собой целую серию подобных героев, созданных воображением других символистских писателей. Символистский герой живет в уединении, в изоляции от внешнего мира, которая принимает различные формы у отдельных писателей. Иногда это далекое прошлое человечества, та или иная историческая эпоха, которую он почему-либо предпочитает, как Гюисманс, влюбленный в Средневековье; иногда это область чистой Красоты, чей печальный образ не терпит житейской суеты, подобно эстетизму Оскара Уайльда и Гюисманса-Дез Эссента. В его стремлении уйти от общества и от болезненных впечатлений неприглядной обыденной жизни символистского героя часто сравнивают с протагонистом романа эпохи романтизма. Однако, несмотря на несомненное сходство, глубокие различия существуют между представителями этих двух литературных поколений. Символистский герой — не мятежник, стремящийся исправить социальное зло своей личной борьбой, он также не протестант, отвергающий общество и его преимущества для того, чтобы принять участие в жизни « униженных и оскорбленных ». Не являясь борцом, реформатором, строителем, он, однако, в известном смысле, представляется нам создателем новой жизни, впрочем не для человечества и его благополучия, не для своих сограждан или соотечественников, но исключительно для самого себя, для удовлетворения своих эстетических вкусов, для того чтобы избавить

[89] Helen Trudjian, op. cit., p. 129.

себя и свою болезненную чувствительность от оскорбляющего зрение вида социального зла. Хотя символистский герой не имеет потребности и вкуса к борьбе за социальную справедливость, он является в известном смысле « героической фигурой ».[90] Так думает, по крайней мере, Карл Д. Уитти, приписывающий этому герою мужество жить в соответствии со своими вкусами и убеждениями в « башне из слоновой кости ». Мужество его изоляции от других людей, в которой он, в конце концов, кончает нервным шоком, как Дез Эссент, или манией преследования, подобно своему русскому коллеге, сологубовскому герою Ардальону Передонову.

Символистский герой — структурный стержень всего романа, дающий жизнь и движение всему в своем окружении, не исключая и других характеров, существующих иногда только как эманация силы его воображения. У старого поколения писателей герой и героиня также господствовали над действием романа, однако они существовали по собственному праву, не подавляя другие характеры. В символистском романе другие характеры часто существуют в творческом воображении героя или героини. Символистский герой обладает изощренной чувствительностью ко всему необычайному в мире вещей и человеческих отношений. Преждевременно усталый от всякого рода эксцессов, отданный во власть извращенной любви, предающийся всем крайностям внешних ощущений, ольфактив и густатив, стремящийся удовлетворить свой извращенный вкус странною смесью вин и симфонией необычных запахов, он — в постоянных поисках новых стимулирующих ощущений.

Интересно отметить еще одну черту, характерную для символистского героя и сближающую последнего с героем романтического произведения: сходство его с автором. У Гюисманса это сходство выступает особенно отчетливо. Подобно романтическим писателям,

---

[90] Karl D. Uitti, op. cit., p. 40.

Гюисманс наделяет своих героев чертами собственного характера, наконец находящего полное воплощение в образе Дез Эссента, а позже Дюрталя, любимого гюисмансовского героя, который, по мнению многих исследователей, может считаться его автопортретом.

> **A tous, écrivain, peintre, employé, car il ne conçoit guère d'autres fonctions dans le monde, Huysmans prête ses manières de voir, ses ironies, ses scepticismes si voisins des enthousiasmes, et jusqu'à la résignation mystique avec laquelle, comme sainte Lydwine de Shiedam, il subit l'atrocité des donleurs souffertes dans ses derniers jours.** [91]

После появления « A Rebours » предпринимались неоднократные попытки отыскать в Дез Эссенте сходство с каким-либо из современников Гюисманса или литературным протагонистом. Отдельные черты характера Дез Эссента легко могут быть приписаны одному или другому из его современников; однако критики и друзья писателя отбрасывают предположение о наличии какого-нибудь внешнего влияния на создание главного характера. Большинство склоняется к предположению, что Дез Эссент, впрочем также и другие персонажи, воспроизводят наиболее характерные черты самого автора, которые несколькими годами позже нашли свое полное воплощение в образе Дюрталя, героя романов эпохи его обращения к католицизму. Ближайший друг Гюисманса Пьер Коньи утверждает, что автор был совершенно неспособен создать какой-либо образ за пределами своего собственного характера. « Он слишком обременил Дез Эссента чертами своего собственного наследия, чтобы искать в другом месте оригинал героя своего произведения ».[92] В этих словах, цитированных из работ других авторов, Коньи пытается найти ключ к характеру Дез Эссента.

---

91 Pierre Cogny, **Le « Huysmans intime »** (Paris, 1957), p. 58.
92 Brunner et de Coninck, **En marge d' « A Rebours »** (Paris, 1929), pp. 61-62. ited by Pierre Cogny in **J.-K. Huysmans à la recherche de l'unité** (Paris, 1953), p. 78.

ОКРУЖЕНИЕ. Взгляд на героя как на стержневой фактор в организации романа изменил также и взгляд на окружение, на его роль и место в литературном произведении. Среда, фактор принуждения у писателей натуралистической школы, становится сферой сознательного воздействия со стороны героя. Понятие среды прошло через многие этапы у различных авторов, представителей разнообразных литературных направлений, прежде чем принять форму творческого воздействия на нее со стороны протагониста символистского романа. Интерес к « местному колориту » отмечает работы писателей романтиков. Он удовлетворял их стремление к живописному, интерес к другим культурам и историческим эпохам и являлся своего рода « эскапизмом » от ненавистных житейских условий. В книге Дангельзер, цитированной выше, приводится очерк изменений, которым подверглись понятие и структурная роль среды на протяжении девятнадцатого столетия. У Бальзака автор исследования подчеркивает предпочтение к внешнему окружению (дом, квартира, комната), созданному человеком и поддающемуся изменениям со стороны человека. Поскольку все вещи созданы человеком, его мысли, его душа находят в вещах свое отражение. По этой причине Бальзак пытается изучать человека путем наблюдения над окружающей его обстановкой. Бальзаковское описание среды обширно, полно деталей и обычно предшествует появлению на сцене героя. Бальзак не имеет представления об окружении, проникающем в сознание читателя не сразу, а постепенно. Его вещи наделены душой, но в них отражена душа людей, их создателей. По сравнению с вещным миром природа не играет значительной роли в бальзаковском описании. Красота природы не проникает глубоко в сознание его персонажей, не создает состояния души, способного изменить чувство, настроение или характер героя.

Среда у Флобера, включая природу, проникает в душу героев более глубоко, отражается на их чувствах, облегчает их сношения друг с другом. Флоберовская

среда влияет также на развитие действия, иногда даже в большей степени, чем чувства героя или героини. Среда в флоберовских произведениях — это фактор, влияющий на развитие действия иногда самым фатальным образом воздействуя на героя, как в истории Эммы Бовари. Автор искусно манипулирует с этим приемом, производя определенный эффект и только тогда, когда этот эффект сыграл желательную роль, он оставляет его и переходит к другим приемам.

Приверженность Эмиля Золя к идее о решающем влиянии среды на судьбу героя, в особенности социальной среды, неоднократно упоминалась в предшествующем изложении, где отмечалась также и отрицательная роль его интерпретации социальной среды в упадке натуралистического романа. Хотя более полустолетия прошло с тех пор, как среда перестала существовать в качестве только живописной рамки для какой-либо экзотической истории в духе раннего романтизма; несмотря на то, что с тех пор среда сделалась активным элементом в бальзаковском романе и даже стимулирующим, ускоряющим действие фактором, как у Флобера, ни один из этих авторов не придавал такого важного значения, не связывал с нею такого детерминизма в предсказании судьбы героя, как это делал Эмиль Золя в своих романах. Самая фабула в его романах являлась естественным выводом из воздействия социальной среды. Писатель не рассказывает, он просто констатирует влияние коррупции на героев « L'Assommoir » или, по словам Дангельзер, « реальность среды всюду контролирует психологическое развитие характера. Его эволюция выводится... из зависимости от определенной среды ».[93]

Идея среды и ее роли у Гонкуров представляет собой заметный этап в развитии этого литературного приема, связывающего этих писателей еще теснее с Гюисмансом. Как те, так и другой предоставляют обширное место среде. Однако гонкуровская среда не

[93] Joan Yvonne Dangelzer, op. cit., p. 280.

является социальной средой Эмиля Золя, хотя с именем Гонкуров связывают заслугу введения в литературу народной и человеческой среды. Их интерес направлен преимущественно в сторону описания разного рода интерьеров, и они выполняют эту задачу со страстью истинных коллекционеров редкостей и любителей искусств, наполняя свои интерьеры огромным количеством вещей, которые производят иногда « ощущение удушья », по справедливому замечанию Дангельзер, или « впечатление живописной художественной декорации, отражающей только их эрудицию ». [94] Читатель буквально задыхается от нагромождения всей этой мебели, картин, безделушек, совершенно оторванных, по замыслу автора, от какой бы то ни было связи со своими собственниками, существующих независимо от людей, ведущих свою собственную жизнь, « независимую фантастическую жизнь, которой они были наделены по прихоти автора. Вещи у Гонкуров более чем вещи: они наделены душой, чувствами, собственным отношением к миру и своими реакциями ». [95] Гонкуры склонны также олицетворять природу, описывая ее со страстью художников и колористов, часто без всякой видимой связи с людьми, просто ради художественного наслаждения внутренним созерцанием и описанием ее явлений. Природа у Гонкуров оказывает глубокое воздействие на людей, до такой степени глубокое, что люди способны углубиться в нее до самозабвения, раствориться в природе.

Понятие среды у Гюисманса развивается вместе с эволюцией его эстетических взглядов. Потомок нескольких поколений художников, наделенный настоящим даром чувствовать и изображать краски, обладающий в высокой степени развитой способностью воспринимать внешний мир « всеми своими чувствами », по выражению Элен Труджиян, Гюисманс, наряду с отношениями, действиями, красками, наряду с

---

[94] Joan Yvonne Dangelzer, op. cit., pp. 145-147.
[95] Ibid., p. 148.

декоративными деталями, отводил в своих описаниях одинаковое место звукам и запахам, составлявшим такую важную часть его внешних ощущений. Глубокое понимание природы заставляет его останавливать свое внимание на каждой детали, « поэзии освещенного неба и ночных теней ».[96] Природа глубоко проникает в жизнь и состояние духа его героев. Господин Фолантен (« A Vau-l'eau ») испытывает попеременно то состояние депрессии, проснувшись в дождливый и холодный день, то полное внутреннее возрождение, когда солнечные лучи проникают в его комнату. Так же сильна его реакция на все впечатления внешней обстановки. Как всякий одинокий человек, болезненно реагирующий на всё непосредственно его касающееся, он чувствует отвращение к своей неуютной квартире, к качеству ресторанной пищи, к угнетающей атмосфере монотонной рутины своего рабочего окружения:

> **Il avait fallu, sous un jour louche salissant le papier, copier d'interminables lettres, tracer de volumineux tableaux et écouter les bavardages du collègue, un petit vieux qui, les mains dans les poches, s'écoutait parler.**[97]

Нетрудно угадать самого автора в оболочке Фолантена, реакции самого Гюисманса на скудость собственного существования, одинокую и бедную событиями его жизнь холостяка и среднего чиновника в одном из французских министерств, легко понять всю степень его отвращения к « безобразным улицам, к отталкивающему безобразию неба и пейзажа ». Природа сама по себе не может создать достаточного стимула для его ощущений; поэтому он заставляет своего героя искать изысканных ощущений в эксцессах красок, в странных комбинациях вкусовых ощущений и запахов. Исходом является бегство. Дез Эссент находит убежище от скуки жизни в своем собственном мире, среди редких книг, роскошных цветов, драгоценных предметов искусства, фантастических запахов и изыс-

---

[96] Helen Trudjian, op. cit., p. 139.
[97] J. K. Huysmans, **A Vau-l'eau** (Paris: Plon, 1908), p. 172.

канных напитков. Он находит покой и удовлетворение вдали от надоевшей природы, скучного однообразия посредственности, от вульгарной толпы в своем искусственном раю, созданном его волей и воображением.

Понятие среды и ее роли в романе эволюционировало на протяжении всего девятнадцатого столетия, начиная с романтического « местного колорита » как живописной рамки, обрамляющей какую-нибудь экзотическую историю, проходя постепенно через идею среды как возбудителя и стимулянта, ускоряющего действие, через идею детерминистского порабощения протагониста окружением вплоть до представления о среде как функции преобразующей деятельности героя, создающего свое окружение для собственного удовольствия и удовлетворения. Последние два несколько утрированные определения среды являются скорее полемическим орудием в руках представителей двух антагонистических литературных течений, чем действительным отражением двух необходимых этапов в историческом развитии этого литературного приема.

ЯЗЫК И СТИЛЬ. Несмотря на многочисленные расхождения, существовавшие между различными течениями и группировками символистов, их всех объединяла одна общая черта, работа над усовершенствованием языка и стиля. Смысл и значение языковой революции, имевшей место в конце девятнадцатого века, заключается, по мнению Уитти, в деформации действительности и, следовательно, в деформации языка. Деформация действительности, полагает Уитти, представлена романом с одним героем, доминирующим над действием, от которого исключительно зависит выбор среди окружающих его явлений, результаты которого автор навязывает читателю. Отбор приводит к естественной и неизбежной деформации действительности. [98] Пытаясь объяснить явление деформации в

[98] Karl D. Uitti, op. cit., p. 42.

области языка, Уитти прибегает к следующему определению, принадлежащему Реми де Гурмон:

> **La déformation est, du moins, une des formes de la création. Créer une idée nouvelle, une figure nouvelle, c'est déformer une idée ou une figure connue des hommes sous un aspect général, fixe et indécis.** [99]

Деформация языка может произойти разными путями: 1. отрывом слова от его общепринятого значения, 2. употреблением необычных и редких слов, 3. употреблением синтаксиса, соответствующего изменчивым настроениям ума, 4. приданием языку особой творческой силы. [100] Французский литературный язык на исходе девятнадцатого столетия находился в состоянии разложения, в « привилегированном состоянии », по выражению Крессо, понимая под этим выражением свободу манипулировать с существующими лингвистическими ресурсами с целью создания нового литературного языка, который бы отвечал требованиям новых литературных течений. Романист должен был заставить своих героев говорить свойственным их положению языком. Права гражданства получили в литературе технический, научный, профессиональные языки, диалекты, арго, смелые неологизмы, свободные лексические контексты, деформация синтаксиса — одним словом всё, что приближало литературный язык к языку разговорному. В результате существующий литературный язык оказался обогащенным всеми существующими ресурсами, составлявшими французский язык того времени. Следы разложения традиционного литературного французского языка можно найти в зародыше еще у Флобера, не говоря уже о таких реформаторах языка, как Барбе д'Оревилли, Малларме, Верлен и, конечно, братья Гонкуры. Однако настоящая заслуга в деле замены традиционного ли-

---

99 Rémy de Gourmant, **L'Esthétique de la langue française** (Paris: Le Mercure de France, 1899), as cited by Karl D. Uitti, op. cit., p. 43.

100 Ibid., p. 55.

тературного языка разговорным, языком, на котором говорили в Париже в конце девятнадцатого столетия, принадлежит Гюисмансу.

Среди различных ресурсов, использованных Гюисмансом при создании нового литературного языка, особое место должно быть отведено арго, этому языку парижских предместий, беспрерывно обогащающемуся вкладом провинциализмов и терминами специальных и профессиональных языков. Заметную роль сыграли заимствования из старофранцузского лингвистического фонда, в частности из языка Франсуа Вийона, любимого поэта Гюисманса, а также заимствования из греческого и латинского языков. Значительное место в языке Гюисманса принадлежит всякого рода техническим и профессиональным терминам, между тем как роль диалектизмов в нем сравнительно невелика.

СИНТАКСИС. Язык Гюисманса, богатый, гибкий, красочный, является одним из его величайших художественных достижений. Однако настоящая оригинальность писателя заключается в его стиле. Стиль Гюисманса, подразумевая под этим термином выразительность языка, отмечен в изобилии всякими синтаксическими аномалиями и отклонениями от нормального порядка слов, которые « освободили современную прозу от зависимости прежних традиций ». [101] Целью всех этих лексических и синтаксических нововведений было достижение по возможности тесного сближения литературного и разговорного языков, что являлось характерной чертой эпохи и языковой революции. По этой причине Гюисманс старается избегать инверсии, поскольку разговорный язык враждебен инверсии. Зато так называемое « аффективное предложение », характерное для разговорной речи, часто встречается в произведениях Гюисманса. Его стиль, по отзыву Крессо, производит впечатление заметок, поспешно нанесенных на бумагу, но, в общем, это тщательно раз-

---

[101] Marcel Cressot, op. cit., p. 83.

работанный стиль, начало которому положили Гонкуры с целью « воспроизвести мысль в ее неотделанном состоянии ». [102]

Сам Гюисманс приписывал выразительность своего стиля скорее предложению чем слову; в нем он усматривал будущее всего « écriture artistique ». Предложение — это логическая и музыкальная единица. Предложение устанавливает отношение между подлежащим и сказуемым, предусматривая известную организацию слов и их расположение в зависимости от их звонкости. Предложение музыкально, если группы слов следуют одна за другой в порядке их восходящей звонкости. Гюисманс экспериментировал с обратным, нисходящим порядком слов. Такое предложение выигрывало в выразительности, однако теряло в мелодичности. Крессо находит большое оживление, внезапную подвижность в его « пассажах, лишенных перехода от повествования к диалогу, в неожиданной смене грамматических времен, в разнообразии ритма ». Однако озабоченный мыслью о наибольшей выразительности предложения, Гюисманс делает его антигармоничным, теряющим в звонкости, которая, по-видимому, вовсе не стояла в центре внимания писателя.

Выразительность у Гюисманса достигается путем использования различного типа построения предложений. Крессо насчитывает у Гюисманса пять таких типов, не считая традиционного предложения, характеризующегося прогрессивным движением, симметрией и гармонией. Среди других приемов, используемых писателем для достижения выразительности, Крессо указывает: 1. тенденцию избегать инверсии в стремлении приблизиться к разговорному языку, 2. разъединение подлежащего и сказуемого при помощи дополнения, 3. сцепление, достигаемое разъединением существительного и приложения. [103]

[102] Ibid., p. 131.
[103] Ibid., p. 93.

ОБРАЗНОСТЬ. « Художественный образ — это основное звено, которым всё определяется и из которого только и может вырасти вся диалектически-гибкая и подвижная система теоретико-литературных категорий ». [104] Однако, хотя образ является краеугольным камнем символистской эстетики, исследование этой обширной темы не входит в задачу этого описания современного романа, хотя при исследовании русского символистского романа ему будет уделено больше внимания. Гюисманс, подобно своим предшественикам, уделял большое внимание образу. Он стремился усилить эпитет, отводя ему необычное место в предложении, создавая таким образом новую лексическую группу, которая вследствие необычного расположения всех слов в предложении, выигрывала в силе и экспрессивности. Подобно Гонкурам, Гюисманс часто прибегал к абстрактным существительным, заменяющим прилагательные: « свежесть фонтана ». Он любил дополнения типа « усталость души », « грязь души ». Среди других образов, встречающихся у Гюисманса, перемещение ощущений (« Synesthetic images ») или « восприятие аналогий между различными внешними чувствами », [105] можно часто встретить в его « A Rebours », что сыграло заметную роль в распространении синестетических образов в литературе того времени.

---

[104] В. В. Виноградов, op. cit., стр. 182.
[105] Stephen Ullmann, op. cit., p. 189.

ГЛАВА ПЕРВАЯ

СИМВОЛИЗМ В РОССИИ И

НАЧАЛО РУССКОГО СИМВОЛИСТСКОГО РОМАНА

Русские символисты старшего поколения, так называемые декаденты, следовали по стопам своих западноевропейских коллег, признавая в новом движении прежде всего его эстетический аспект. Для них символизм был новой школой в искусстве, призванной к жизни для того, чтобы преодолеть устарелую реалистическую и натуралистическую традицию и провести реформу в области литературной формы.

С давних пор установилась традиция при обсуждении того или иного литературного течения искать ассоциаций, говорить о влияниях, проводить параллели между писателями и поэтами разных стран. Русский символизм обычно ассоциируется с французским символистическим движением, в особенности в его начальной, так называемой « декадентской » стадии. Однако в историко-литературных исследованиях часто отмечаются и другие связи русских символистских писателей и всего движения в целом, — например, их связи со скандинавскими писателями. Русский символистский критик Эллис (Л. Л. Кобылинский) определяет русское символистское движение как « отрасль пышного ветвистого дерева », считая таких писателей и поэтов как Валерий Брюсов, Дмитрий Мережковский, Константин Бальмонт, Андрей Белый, Вячеслав Ива-

нов, учениками и последователями Эдгара По, Бодлера, Верлена, Верхарна.[1]

Русские символистские и не символистские журналы того времени уделяют много места переводам из западноевропейских критиков и писателей, связанных с символизмом. Валерий Брюсов, в качестве главы символистского издательства « Скорпион », « трудился до пота, сносясь с редакциями Польши, Бельгии, Франции, Греции ».[2] По мнению Жоржетт Дончин, « всё в 'Весах' (символистский журнал — Г. С.) свидетельствовало о том, что русский символизм был глубоко обязан французскому символизму и являлся только одним из аспектов более обширного движения ».[3] Брюсов неоднократно подчеркивал тенденцию к подражанию в русской литературе конца девятнадцатого столетия, утверждая, что русские символисты пытались « пересадить в Россию традицию зарубежной символистской поэзии и декадентской философии ».[4] Ж. Дончин, возвращаясь к вопросу об иностранных влияниях, приходит к выводу, что влияние французских поэтов в России проявилось как в формулировке принципов символизма, так и в выборе тем для литературных произведений. Она подчеркивает, что это влияние ощущалось особенно сильно в так называемой декадентской фазе символизма, среди представителей старшего поколения.[5] Иннокентий Анненский, символистский поэт и теоретик старшей группы символистов, также упоминает о влиянии французской литературы на русских символистов, даже не делая исключения для младших символистов, которые вообще считали себя вне орбиты французского влияния: « среди модернистов заметно сильное влияние французской поэ-

---

[1] Эллис (Л. Л. Кобылинский), Итоги символизма, «Весы», 1909, № 7, стр. 53-74.

[2] Андрей Белый, Начало века, Москва, 1923, стр. 146.

[3] Georgette Donchin, op. cit., p. 68.

[4] Валерий Брюсов, Стихотворения и поэмы, Ленинград, 1961, стр. 10.

[5] Georgette Donchin, op. cit., p. 91.

зии, за последнее время особенно влияние Верхарна и Эредиа ».[6]

К концу девятнадцатого столетия и в первой декаде двадцатого влияние французского символизма в России приходит к концу. Из всех фракций и оттенков русского символизма только так называемый « акмеизм » во главе с поэтом Н. С. Гумилевым сохранил верность французской литературной традиции, в то время как представители младших символистов декларировали свою зависимость от русской классической литературы и от немецкой философии. Из всего поколения русских символистов только Брюсов остался преданным своему прежнему эстетическому знамени, заявляя о своем желании оставаться только поэтом, только художником в узком смысле этого слова, как он писал в одном из своих писем Александру Блоку. Но ведь недаром он был Валерий Брюсов, застегнутый на все пуговицы « парнасец ».[7]

В своей книге « Начало века » А. Белый, теоретик русского символизма, так характеризует различие между старшими и младшими символистами:

> Иная тональность подхода к произведениями связанным с символизмом, резко нас отделявшая от « старших », от литераторов и поэтов, группировавшихся вокруг Валерия Брюсова. Там провозглашали символизм как литературную школу, главным образом связанную с традициями французских поэтов. У нас « символизм » понимали шире, но неопределеннее. Нас интересовала проблема новой культуры и нового быта.[8]

Молодые люди, пришедшие на смену старшим символистам, хотели видеть в новом движении больше чем его эстетический аспект. Они отрицали брюсовскую « автономию » искусства, направленную только на создание художественных форм. Искусство, по

---

[6] Иннокентий Анненский, О современном лиризме, « Аполлон », 1909, № 2, стр. 3-29.
[7] Львов-Рогачевский, Без темы и без героя, « Современный мир », 1913, № 1, стр. 95-121.
[8] Андрей Белый, op. cit., стр. 111.

их мнению, должно быть направлено на пересоздание жизни, на создание новых ее форм, способных поднять человечество на высшую ступень:

> Правы законодатели символизма, указывая на то, что последняя цель искусства — пересоздание жизни. Последняя цель культуры — пересоздание человечества; в этой последней цели встречается культура с последними целями искусства и морали; культура превращает теоретические проблемы в практические.[9]

Андрей Белый вместе с представителями своего поколения осуждает крайний индивидуализм писателей и поэтов старшего поколения, в руках которых литература превращается в « изящную словесность », в то время как в руках универсалиста литература становится идеологической проповедью. Белый говорит о двух лозунгах литературы: « Ты царь, живи один ! » (Пушкин), « от ликующих, праздно болтающих . . . уведи меня в стан погибающих за великое дело любви » (Некрасов). В последнем лозунге Белый усматривает « творческое утверждение себя и других . . . », считая, что « образы литературы всегда глубоко символичны, то есть они — соединение формы, приема, с поющими переживаниями души ».[10] Младшие символисты требовали от служителя искусства не только ревностного служения, но и способности приносить жертвы на его алтарь; « они жаждали подвига, и этот мотив непринятого креста звучит даже у эстета Брюсова в его поздних произведениях, и вместе с этим мотивом сквозит в их произведениях чувство ожидания наказания и возмездия за несовершенные деяния ».[11] К. В. Мочульский видит в этом религиозную трагедию русского духа на рубеже нашей катастрофической эпохи.

Большой заслугой младшего поколения русских

---

[9] Андрей Белый, Символизм. Книга статей, «Мусагет», Москва, 1910, стр. 10.

[10] Андрей Белый, Русская литература, « Весы », 1909, № 2, стр. 59-81.

[11] В. К. Мочульский, Андрей Белый, YMCA Press, Париж, 1955, стр. 74.

символистов является их новое, глубокое понимание русской классической литературы. Все русские символисты второго поколения постоянно говорят о своей зависимости от русской классической литературы. По словам Белого:

> Современная русская литература говорит о будущем, но мы читаем это будущее в прообразах прошлого. Русская современная литература изнутри соприкоснулась с прошлым. Одна струя современной русской литературы поновому осветила нам индивидуализм Пушкина, другая струя осветила народность Гоголя и Достоевского.[12]

Эллис, другой теоретик младшего поколения русских символистов, так же как и Белый, останавливается на вопросе о преемственности в русской литературе:

> От Пушкина к Гоголю, от Гоголя к Тургеневу и Толстому, и от Толстого к Чехову — идет нить развития нашей «старой» прозы. От Чехова до Брюсова — скачок, пропасть; здесь зарождение новой прозы.[13]

В том же смысле преемственности Эллис позже говорит о «двух берегах русской литературы». Символистские критики стремились установить зависимость также между отдельными современными писателями и представителями русской классической литературы. У Эллиса находим попытку доказать существование тесной связи между романтизмом Бальмонта и Фета; он старается также провести параллель между «пластическими строфами» Брюсова и Баратынского, указывает на зависимость лирики Белого и Блока от глубоко мистической лирики Владимира Соловьева; и, наконец, подчеркивает бесспорную, по его мнению, связь между Сологубом и Гоголем. К Гоголю символисты обращаются особенно часто, считают его своим родоначальником по духу, охотно цитируют образы и обороты гоголевского стиля, на-

[12] Андрей Белый, Н стоящее и будущее русской литературы, «Весы», 1909, № 3, стр. 71-82.
[13] Эллис (Л. Л. Кобылинский), Наши эпигоны, «Весы» 1908, № 2, стр. 61-72.

ходя в них замечательное сходство с приемами, применяемыми современными представителями нового искусства. Андрей Белый, С. К. Шамбинаго, Борис Садовский и другие критики эпохи символизма посвящают специальные исследования проблемам гоголевского языка и стиля, сравнивают его с символистскими прозаиками, отыскивают сходные с гоголевскими черты и приемы у Белого, Сологуба и других писателей, их современников. Борис Садовский призывает молодых символистских писателей « идти назад к Гоголю, учиться у него понимать, что такое « слово », учиться у него русскому языку ».[14] Отмечая преобладающий характер влияния на символистских прозаиков именно русских классиков, критики младшего поколения утверждают, что даже заимствования из западноевропейских источников претерпели такие изменения в умах русских символистов, какие привели их снова к тем же источникам русской классической литературы. По словам Белого, знакомство с западно-европейскими новыми идеями углубило в литературных вкусах русских символистов старую тенденциозную национальную литературу:

> Западноевропейский индивидуализм в Мережковском и Гиппиус прикоснулся к Достоевскому, в Брюсове прикоснулся к Пушкину и Баратынскому, в Сологубе к Гоголю, в Ремизове к Достоевскому и Лескову. Ницше встретился с Достоевским, Бодлер и Верхарн с Пушкиным (в Блоке), Метерлинк с Лермонтовым и Вл. Соловьемым, Пшибышевский с Лесковым (в Ремизове).[15]

Таким образом увлечение западноевропейским символизмом привело русских писателей к источникам своей национальной литературы, а эта тенденция дала повод к новой оригинальной интерпретации русских писателей классиков. « Западноевропейский символизм, переброшенный в Россию, принял определенную ре-

---

[14] Борис Садовский, О характере гоголевского стиля, « Золотое Руно », 1906, № 4, стр. 109-110.

[15] Андрей Белый, Настоящее и будущее русской литературы, op. cit., p. 71-82.

лигиозно-мистическую окраску, а эта окраска неизменно приведет его к народу». [16]

Осуждение индивидуалистических тенденций в литературе, призыв слиться с народом и служить ему, вместе с увлечением фольклором и русскими классиками, появились у писателей символистской школы к концу первой декады двадцатого столетия; они были признаками упадка символистского движения и утраты интереса к его эстетическим ценностям. Около этого времени была опубликована статья Николая Бердяева, одного из видных представителей религиозно-мистического течения в символизме, объявляющая «декадентскую» литературу и искусство симптомом больного духа, впрочем, с оговоркой относительно художественных достоинств этого рода литературной продукции, которую Бердяев оценивает очень высоко. Но с точки зрения идеологической Бердяев считает декадентство «трагедией и кризисом духовной жизни своего поколения», усматривая эту трагедию в утрате чувства реальности, в крайнем антиреализме. В декадентсве, утверждает Бердяев, «есть тоска по бытию, но нет реальности бытия». [17] Несколькими годами раньше Р. Виппер, обсуждая состояние умов своих современников, говоря об их страхах и колебаниях, характеризовал последние как пережитки романтизма с его протестом против механичности научного миросозерцания, против мучительных путей науки и ее конечного бездушия:

> Не тот ли самый слышится призыв к внутреннему углублению, внутреннему созерцанию, в тайниках которого внезапным отраженным светом должен засиять потусторонний мир? Это психология малодушия. [18]

Приближение упадка чувствуется в расхождениях, выходящих наружу при попытках обосновать доктрину

---

[16] Андрей Белый, Настоящее и будущее русской литературы, op. cit.

[17] Николай Бердяев, Декадентство и мистический реализм, «Русская мысль», 1907, июнь, отд. 2-ой, стр. 114-123.

[18] Р. Виппер, Символизм в человеческой мысли и творчестве, «Русская мысль», 1905, февраль, отд. 2-ой, стр. 98-116.

символизма. В то время как Белый осуждает как величайшее зло индивидуалистическую тенденцию символизма, провозглашая общественный и национальный характер литературы, Эллис, его соратник и единомышленник, проповедует замкнутый характер литературы и искусства, существующих, по его мнению, только для немногих, для избранных, утверждая, что истинный символизм « всегда чужд коллективному, соборному действу . . , ибо его сущность — свободная творческая работа высшего познания, его форма неизбежно и всегда аристократична и индивидуалистична ». [19]

Между тем атаки на символизм со стороны критики, публики и прессы значительно участились; находились даже критики из собственных рядов, говорящие о кризисе и даже упадке символизма. Начало распада усматривалось, между прочим, в возникновении нескольких литературных групп, как, например, « акмеизм », « футуризм », появившихся вместо одной объединенной символистской группы. Новые литературные группировки, являясь, в сущности, ответвлением символизма, на практике отрицали свою связь с последним, выступали на литературной сцене со своей собственной платформой.

Много критических замечаний слышалось по поводу самого названия движения. Термины « символ » и « символистский » вызывали справедливые соображения о том, что символ является существенной частью каждого вида искусств и что всякая творческая работа символична по своей натуре, что символисты сделали ошибку приняв это название. [20] « Всякое искусство по самой своей природе символично », — вторит Тальникову другой критик М. Неведомский. Однако, будучи доброжелательно настроен к символизму, Неведомский пытается оправдать суще-

---

[19] Эллис (Л. Л. Кобылинский), Итоги символизма, op. cit., стр. 53-74.

[20] Д. Тальников, Символизм или реализм, « Современный мир », 1914, апрель, стр. 124-148.

ствование этого названия, принятого новым движением, ссылкой на какое-то « количественное » отличие символизма от реализма. Это количественное отличие критик усматривает в характере и роли образа у реалистов и символистов:

> В реализме образ в полном слиянии с идеей, выявлял ее в той же мере, как выявлялся сам, совмещая в себе... и средство и цель. В символизме образ лишь средство. Он внушает, подсказывает нам, подводит нас к идее, которой ищет автор... ради успешности своей служебной роли... (образ)... выпячивается. Это « выпячивание » образа и порождает количественное отличие символического искусства от иного искусства. [21]

Тальников цитирует даже Белого и его утверждение о том, что всякое искусство символично; он также ссылается на Вячеслава Иванова, заявляющего, что искусство символично по своей природе всегда и навеки. В другой своей статье Тальников упрекает всю современную литературу в « идейной пестроте, отсутствии единого захватывающего настроения, отсутствии своего лица и стиля ». [22]

Однако не только представители идейно чуждого лагеря выступали против символизма. Сознание надвигающегося упадка и недостатков новой литературы не было чуждо и многим представителям символистской литературной группы, как, например, Иннокентию Анненскому, который открыто признавал, что « современная поэзия чужда крупных замыслов и в ней редко чувствуется задушевность и очарование лирики поэтов Пушкинской школы ». [23] Анненский пытается объяснить эту относительную бесцветность современной ему литературы тем фактом, что наша лирика является

---

[21] М. Неведомский, Об искусстве наших дней и об искусстве будущего, « Современный мир », 1909, № 4, стр. 163-192.
[22] Д. Тальников, О современной литературной безличности, «Современный мир», 1915, № 8, отд. 2-ой, стр. 182-199.
[23] Иннокентий Анненский, О современном лиризме, op. cit., стр. 3-29.

продуктом культуры большого города, что делает ее « неврастеничной и угнетенной ». [24]

Кампания против символизма, поднятая критиками, принадлежащими к различным лагерям, не исключая и самих символистов, способствовала сознанию сплоченности у его представителей и необходимости определить свои позиции и место в литературе, а также по отношению к другим литературным направлениям. Символизм оказался вынужденным в процессе литературной дискуссии сформулировать свою философскую и эстетическую доктрину как орудие защиты своего права на существование против многочисленных оппонентов. Так возникла своего рода философия и эстетика русского символизма. Однако, так же как в западноевропейском опыте, русская символистская доктрина коснулась коснулась только отдельных аспектов символизма и никогда не была сформулирована полностью.

Большую роль в формировании философской и эстетической доктрины символизма сыграла немецкая философия, в частности эстетические взгляды Шопенгауера и Ницше:

> Противопоставление внепрактической интуиции понятиям интеллекта, практическим по происхождению и по природе, романтическое по духу учение о гении, как о субъекте художественного творчества, провозглашение музыки первым среди искусств.., наконец, мысль об « искупительной » функции искусства, пересекающего будто бы посредством « незаинтересованного » созерцания волю к жизни и неразрывно с нею связанное мировое зло, — все эти идеи эстетики Шопенгауера оказали на символистов младшего поколения длительное и глубокое действие. [25]

В той же статье, посвященной философии и эстетике русского символизма, В. Асмус указывает на Шиллера как на источник фундаментальной идеи символистской эстетики о том, что искусство призвано

---

[24] Ibid., стр. 3-29.

[25] В. Асмус, Философия и эстетика русского символизма, « Литературное наследство », № 27-28, Москва, 1937, стр. 7-8.

не только создавать художественные ценности, но также создавать новые формы жизни. Это увлечение у молодых символистов немецкой философией объясняет, по мнению Асмуса, интерес к идеям Рене Гиля, статьи которого, подчеркивавшие происхождение мировоззрения Стефана Малларме от философии немецкого идеализма, печатались на страницах символистского органа « Весы ».[26]

В своей попытке определить философскую основу символизма Андрей Белый, наиболее выдающийся из его теоретиков, исходит через Шопенгауера и Ницше от « великого Кенигсбергского философа », которого он считает отцом современного символизма. « Кант сознался в абсолютной невозможности познания мира в его сущности. Кантианство впервые провело беспощадную грань между обманчивой видимостью и непостижимой сущностью (вещью в себе и для себя) ».[27] По мнению Белого, творчество это единственный ответ на вопрос, что такое подлинная жизнь.

> Существует разница между формами познания, то есть способами определения всего существующего, образующими точное знание, и формами утверждения жизни в творчестве, то есть выражением переживаний, переживаемого образа. Переживаемый образ есть символ; ежели символ закрепляется в слове, в краске, в веществе, он становится образом искусства.[28]

Другой теоретик символизма, неоднократно упоминаемый здесь Эллис, пытаясь сформулировать определение символизма, как искусства высшей формы, использует и развивает шопенгауерский взгляд на искусство как на « платоническую идею », объективированную в мире феноменов. Следуя за Шопенгауером, Эллис определяет созерцание « как средство познания идей, такое созерцание, когда познается не отдельная

---

[26] Ibid., стр. 39-40.

[27] Андрей Белый, Критицизм и символизм (Столетие со дня смерти Канта), « Весы », 1904, февраль, стр. 1-13.

[28] Андрей Белый, Символизм (Публичная лекция), « Весы », 1908, № 12, стр. 36-41.

вещь, а идея, вечная форма, а сам предающийся созерцанию уже более не индивидуум, а чистый, безвольный, безболезненный субъект познания (« Мир как воля и представление »). Всё существенное вещи и есть ее идея; познание идей и есть сфера художественного творчества ».[29]

Философия Шопенгауера лежит также в основе новой символистской школы, « акмеизма, позднейшего ответвления символизма, глава которой Н. С. Гумилев, ее теоретик и сам выдающийся поэт, видел в символизме не столько результат общественных переворотов, подобно романтизму, сколько « следствие зрелости человеческого духа, провозгласившего, что мир есть наше представление ».[30]

Шопенгауер вместе с Ницше были наиболее заметными идеологическими вдохновителями русской декадентской литературы, властителями умов, наряду с другими философами и мыслителями, поставщиками новых идей и художественной техники для современной русской литературы. Скандинавские писатели, Кнут Гамсун, Август Стриндберг и, в особенности, Генрик Ибсен, пользовались большим успехом у русских символистов прозаиков, которые, благодаря своим переводам и критической интерпретации, сделали их любимыми писателями у русской читающей публики. Рядом со скандинавскими писателями надо поставить имена Мориса Метерлинка, Габриеле д'Аннунцио, Бласко Ибаньеса, Оскара Уайльда, как наиболее популярных писателей у русских читателей и критиков. Однако наибольшей любовью и успехом пользовались символические драмы Генрика Ибсена, названия которых и литературный разбор можно встретить буквально в каждом томе « толстых » русских журналов. Ибсен, могучий лидер индивидуализма, готовый вступить в жестокую схватку не на жизнь, а на смерть с позитивистской наукой, с серой посредственностью, с

[29] Эллис, Итоги символизма, op. cit.
[30] Н. С. Гумилев, Письма о русской поэзии, Петроград, 1923, стр. 30-31.

лицемерным обществом в защиту прав личности и человеческой души, находил горячий отклик в сердцах жаждущей подвига русской молодежи. Во всех произведениях Ибсена встречается тот же вечный конфликт между толпой и героем, борющимся за осуществление своего идеала.

> **Ибсен был борцом, сражающимся всю жизнь против чудовищ за освобождение из плена условностей и предрассудков спящей красавицы, человеческой души.**[31]

пишет Андрей Белый в статье, посвященной годовщине смерти Ибсена. Белый видит в Ибсене реалиста, поскольку он в своих драмах изображает современное ему общество. Однако его протагонисты являются чистейшими аллегориями, отражающими какую-либо философскую, моральную или научную ситуацию, и в этом смысле, утверждает Белый, Ибсен может считаться символистом. Белый находит в драмах Ибсена сосуществование многих символов и многих образов: по этой причине Белый считает Ибсена реалистом и символистом в одно и то же время. Однако его миросозерцание не может быть осуществлено в современном ему обществе; из этого факта вытекает его одиночество и ни с кем не разделенная борьба против существующего социального порядка, борьба, делающая его титаном и анархистом, величайшим анархистом когда-либо существовавшим в мире.

Ю. Айхенвальд, говоря о сильной личности в драмах Ибсена, замечает, что « Ибсен неуклонно следит за тем, как в борениях внутреннего творчества, на всех дорогах мира, ищет и находит личность самоё себя ». Величие и трагедия Бранда заключается в том, что он стремится построить свой алтарь на небе, посвятить всю свою жизнь служению Богу. Он принес в жертву Богу всё человеческое в себе, все свои идеалы и уподобился Мученику крестному. « Он призывал в мир, ленивый и слабый, белую голубку любви, однако

---

[31] Андрей Белый, Генрик Ибсен, « Золотое руно », 1906, № 6, стр. 73-75.

лишь после того, как в человеке одержит полную победу воля и человек *радостно* захочет креста». [32]

Мотив креста, героического подвига, привлекал внимание русских писателей и читающей публики к драмам Ибсена так же, как и образ его героя, морально сильного человека, отстаивающего свои идеалы против целого света. В своем величайшем творении «Бранд» Ибсен поставил перед собой трудный и страшный вопрос, должен ли человек служить своим личным интересам или идее. И он без колебаний ответил:

> **Наша жизнь только тогда может иметь смысл, если мы готовы жертвовать ее ради высших идеалом. Нет ничего страшного на свете, раз человек служит не себе, а Богу, пославшему его в этот мир. Проникнитесь этой мыслью — и вы титан, нет у вас этой веры — вам только остается обратиться в прах.** [33]

Предчувствие неизбежной смерти и внутреннее одиночество — другой мотив, привлекающий молодых писателей конца века к драмам Ибсена. «В драмах Ибсена нас ежеминутно овевает жуткое чувство надвигающейся гибели, бесприютности одинокой души, на которую вот-вот обрушится непомерная тяжесть». [34] В таких словах Константин Бальмонт, один из выдающихся поэтов, декадентов старшего поколения, описывает состояние умов своих современников. Мысль о миссионерском призвании человека, о превосходстве духа над плотью — еще один мотив могучего притяжения для русской молодежи конца столетия в драмах Ибсена. Его эстетико-философский идеал, как формулирует импрессионистский критик М. Неведомский, «идея о третьем царстве (единого духа и плоти)..., которая заменяет моралистическую концепцию жизни». [35]

---

[32] Ю. Айхенвальд, Литературные заметки (Ибсен), «Русская мысль», 1907, июнь, отд. 2-ой, стр. 220-226.

[33] Лев Шестов, Победы и поражения (Жизнь и творчество Генрика Ибсена), «Русская мысль», 1910, апрель, стр. 1-30.

[34] Константин Бальмонт, Тайна одиночества и смерти (Метерлинк), «Весы», 1905, № 2, стр. 5.

[35] М. Неведомский, Об искусстве наших дней.., op. cit., стр. 183.

Если русский читатель конца девятнадцатого века отзывался на ибсеновский лозунг креста и героических подвигов во имя осуществления высшего назначения человека, вместе с Морисом Метерлинком он приближался к глубокому постижению внутреннего одиночества и смерти. Метерлинковский « Театр Душ » говорил ему о противоречиях между индивидуумом и космосом, преследующим свои собственные цели и о столкновении этих целей, создающем « неуемную боль в человеческом сердце ». В метерлинковских пьесах зритель ощущал мучительную невозможность людей понять друг друга, когда они « смотрят глазами в глаза и думают, что видят друг друга, а в то же время думают что-то свое, и взоры тонут в чужой, не отвечающей пустоте и темноте ».[36] Зритель озабочен человеческой душой, разделяет ее постоянное стремление к потустороннему миру и ее ужас перед этим неведомым миром. Ему не чужда идея о безжалостной, неумолимой судьбе, он чувствует себя рабом этой судьбы. Покорность року, — один из признаков скептицизма и пессимизма, внушенных ему пессимистической атмосферой конца девятнадцатого столетия. Углубление в свою внутреннюю жизнь, созерцание « внутреннего пейзажа » — единственный выход и избавление от скудости окружающей жизни:

> **В тихом беззлобии детей, которые играют в то, что едят пирожное, которым сладко от чужого пирожного, скрывается уже психологическая возможность внутренней жизнью сгладить социальную обиду, понять, что все камни драгоценны, что нас посещают не соседки, а феи, и вообще придать миру тот облик, какой носишь в собственной душе.[37]**

То же царство мечты и временное забвение находил русский читатель конца девятнацатого века, уходя вместе с Кнутом Гамсуном в мир здоровых и вечно

---

[36] Константин Бальмонт, Тайна одиночества и смерти, op. cit., стр. 7.
[37] Ю. Айхенвальд, Заметки о синей птице, « Русская мысль », 1908, ноябрь, стр. 156-162.

юных примитивных инстинктов. Его увлекало свежее красочное туше гамсуновской импрессионистской кисти, могучая сила внушения, исходящая от его творений и « создающая в его воображении полную и пышную картину жизни, осуществленной в слове ».[38] « Природа Гамсуна обворожительна, но не так прекрасна природа, как прекрасны переживания художника: мир коснулся восприимчивости художника... и он мгновенно словно зазвенел струнами своей впечатлительности, сам очарованный дрожью своих же собственных звуков ».[39]

Оскар Уайльд и Габриеле д'Аннунцио уводили русского интеллигента в царство красок, форм и ароматов, уносящих его далеко от скудной русской действительности. В Августе Стриндберге он встречался с вечной « расовой » борьбой между мужчиной и женщиной, с представлением о « любви, как тонкой и затаенной ненависти », с властью женщины, как воплощением величия и красоты материнства.

Все богатые ресурсы западноевропейской мысли и воображения были к услугам русского писателя и художника, всё разнообразие красок было на его палитре, новое богатство звуков освобожденного слова звенело на его струнах. Огромные ресурсы национальной русской литературы и фольклора находились также в его распоряжении. Благодаря всему этому, русская литература конца девятнадцатого века снова пережила период роскошного, хотя и короткого расцвета, создала замечательные художественные произведения, обязанные своим происхождением ее прошлому национальному гению, а также использованию богатств универсального гения всего человечества.

Русский символизм не только разделял интеллектуальные и эстетические увлечения этого периода с другими европейскими странами, но и сходство эко-

---

[38] Андрей Левинсон, А. Стриндберг, « Современный мир », 1910, № 4, отд. 2-ой, стр. 47-53.

[39] Н. Абрамович, Импрессионизм в современной беллетристике (Кнут Гамсун), « Современный мир », 1907, № 9, отд. 2-ой, стр. 26-29.

номических и социальных условий, благоприятствовавших возникновению этих идей. Подобно Западной Европе в недавнем прошлом, Россия, начиная с 1880-ых годов находилась в процессе приспособления к новым экономическим условиям. Эти годы были началом промышленного подъема, сопровождавшегося пауперизацией ремесленников и мелких предпринимателей, депопуляцией деревни и значительными переменами в составе населения. Наряду с появлением промышленного пролетариата, новый класс зародился также в недрах интеллигенции, — выходцы из духовенства, обедневшие дворяне-землевладельцы, крестьяне или мещане по происхождению, получившие университетский диплом или обладавшие литературным и художественным талантом, так называемые « разночинцы ».

Ранее замкнутые художественные и писательские круги, в недавнем прошлом состоявшие почти исключительно из представителей дворянства и чиновничества, оказались широко открытыми для «разночинцев»; это обстоятельство не могло не отразиться на выборе литературных тем, на литературных течениях, которые вдруг прониклись интересом к описанию мира маленьких людей и наполнились чувством уныния и депрессии характерными для изображения низших классов общества. Эта эпоха « малых дел », как ее иногда называют в русской литературе, была мастерски описана Антоном Чеховым в его многочисленных набросках и рассказах. Целая серия « хмурых людей » создана мастерским чеховским пером, людей чувствующих и понимающих всю глубину социальной несправедливости, однако неспособных подняться до открытого протеста и продолжающих жить прежней обывательской, рутинной жизнью.

Пессимистическое восприятие мрачных сторон современной жизни, серая окраска художественного изображения, вместе с некоторыми символическими образами его драматических произведений, заставляли некоторых критиков сближать Чехова с символистами,

а кое-кто из критиков, например Андрей Белый, были готовы зачислить Чехова в ряды символистов:

> Казалось бы Чехов — наиболее яркий выразитель пессимизма, и в его произведениях нет места радостной легкости; менее всего от него можно ожидать усмиренности вечного покоя. И однако это не так.. Ведь он символист. Ужас обыденности, пошлости — своего рода метод, логический прием Чехова, благодаря которому образы его получают четкость рисунка, оставаясь в области повседневного. [40]

Говоря о чеховских пьесах Ник. Иорданский, литературный критик журнала «Современный мир», называет их переходно-символистскими, считая, что Чехов стоял «на пороге символизма». При этом он указывает на некоторые специфические особенности чеховских пьес, делающие их, по его мнению, символистскими:

> Чеховская драма разрабатывает проблемы не индивидуальной, а коллективной души русского обывателя, блуждающего в предреволюционной полутьме. Если необходимо передать «сплошное» аморфное миросозерцание, которым проникнуты чеховские герои, детальная разработка внешней обстановки является средством, применение которого вполне объяснимо... Сверчки, унылые дождевые капли, скрипящие двери, старые дома и запущенные парки — такие же действующие лица чеховской драмы, как и живые существа. [41]

Однако одних только ссылок на чеховский пессимизм и его отношение к физической среде, очевидно, недостаточно, чтобы зачислить этого писателя в ряды символистов. В конце концов, свойственный его произведениям пессимизм не был только восприятием больного и приговоренного человека или результатом его раннего увлечения идеями Шопенгауэра; пессимизмом был проникнут самый воздух того времени, он был духом эпохи и состоянием умов. Что касается пер-

[40] Андрей Белый, Луг зеленый, Москва, 1910, стр. 129.
[41] Ник. Иорданский, Символизм на сцене, «Современный мир», 1907, № 1, стр. 55-64.

сонификации вещей и природы, прием, восходящий к Бальзаку (см. стр. 48 этой работы) и широко практиковавшийся Гонкурами и, особенно, Метерлинком с его « душой » вещей, современные исследователи литературы, в частности проф. Виноградов, видят в творчестве Чехова специальные импрессионистские приемы, используемые им для создания и усиления настроения.[42] Чехов, несомненно, отдал некоторую дань существующим в его время настроениям и литературным течениям, однако его пессимизм и использование в целях усиления выразительности некоторых импрессионистских приемов не дают достаточно оснований для того, чтобы, как это делает Белый, отнести его к числу символистов.

Другой писатель прозаик, которого критика связывала — пожалуй, с большим основанием — с русским символистским движением был Леонид Андреев. По словам проф. Виноградова, Андреев, в особенности в более раннем периоде своего творчества, « весь был во власти Чехова », хотя его художественные достижения и место в литературе далеко уступают чеховским. Леонид Андреев сознательно стремился к тому, чтобы создать русский жанр символистского романа и драматического произведения путем перенесения в русскую литературу западноевропейского символистского опыта. Попытка оказалась неудачной. Андреев, пользовавшийся немалой популярностью при жизни, не выдержал испытания времени и в настоящее время почти забыт. Андреев забыт не только вследствие некоторой претенциозности его художественных замыслов и не столько оттого, что советская критика окружила молчанием многих символистских писателей, но скорее по причине отсутствия у него того « сознания стиля », которое Свенд Йогансен и другие исследователи символизма считают пробным камнем для оценки писателей символистской школы. Это обстоятельство отчасти объясняет тот факт, почему Андреев

---

42 В. В. Виноградов, Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика, op. cit., стр. 72.

при своей жизни был отвергнут символистской критикой и подвергался жестоким нападкам со стороны критиков всех направлений.

Белый осуждает «наивный» символизм Андреева, «нарядившего ходячие сентенции в сюртуки, кафтаны и лапсердаки» и воображающего, что «такое облачение изобличает его как символиста». Главный недостаток Андреева, по мнению Белого, это смешение двух миросозерцаний, реалистического и символистского, приводящее писателя к идейному и жизненному хаосу, нашедшему отражение также и в его произведениях. Критик называет Андреева «талантливым выразителем неопределенности, как будто он одновременно вырос в двух враждебных лагерях. В нем перемирие двух миросозерцаний, не соединение вовсе».[43]

В идейной невыразительности упрекает Андреева и другой символистский критик Эллис. Он называет стиль Андреева смешением методов и детской беспомощностью, — черта, характеризующая, по его мнению, многих современных ему прозаиков, — склонных вообще к снижению художественных стандартов. Эллис отрицает у подавляющего большинства прозаиков наличие каких бы то ни было следов новой реформированной прозы; нет их также и у Андреева, «одного из самых смелых по замыслу, но самых безвкусных и беспомощных по методу современных писателей».[44] Соединение реализма с символизмом, он полагает, больное место эпохи; ни один из наших прозаиков не решил задачи символизма, органически вырастающего из реального, подобно творчеству западноевропейских писателей, которые в своих произведениях «никогда не оскорбляют лика вещей, стремясь прочесть в каждой вещи ее душу».[45]

---

[43] Андрей Белый, Анатэма, «Весы», 1909, № 9, стр. 103-106.

[44] Эллис, Наши эпигоны, op. cit., стр. 61-72.

[45] Ibid.

Мнение об андреевской стилевой невыразительности разделяют и некоторые другие литературные критики. Л. Гуревич, женщина журналист и издатель литературного журнала доброжелательного к символизму, в своей рецензии на постановку « Анатэмы » говорит о « путанице идей и понятий » у автора пьесы, скорее способной вызвать художественную реакцию в самом вульгарном и обидном смысле этого слова », чем содействовать развитию новой формы искусства. [46]

Несмотря на отрицательное отношение критики, едва ли можно отрицать широкую популярность произведений Андреева среди многочисленного круга читателей и даже у многих критиков. Его произведения, по мнению критики, откликались на самые жгучие вопросы того времени, на многие жизненные проблемы, волновавшие умы его современников: о границах человеческого познания, об иррациональном в человеке и т.д. Они соответствовали также пессимистическому настроению эпохи, ненависти к будничному и посредственному, стремлению найти в искусстве исход из скудости и ограниченности обыденной жизни. Характерным для тогдашнего молодого поколения было также стремление к выявлению своей личности, тоска по потустороннему миру, необходимость отыскать новые литературные формы для выражения всех этих стремлений и настроений. Упоминаемый здесь критик Редько в своей оценке андреевского творчества находит в его произведениях новые тенденции, волновавшие умы поколения того времени с его глубоким интересом « ко всему иррациональному в человеческой природе и к мистическому восприятию мира ». [47]

Представитель импрессионистской критики в России М. Неведомский считает андреевское творчество не столько реалистическим воспроизведением современного общества, сколько его « раздумьем над жизнью ».

---

[46] Л. Гуревич, Анатэма Л. Андреева, « Русская мысль », 1909, № 12, стр. 100-110.
[47] А. Е. Редько, У подножия африканского идола, op. cit., стр. 325.

Особенность андреевской символики заключается, по его мнению, в конкретности ее отправных точек. Болезненное, кошмарное восприятие жизни, повышенная чувствительность к ее мрачным сторонам являются типичными чертами андреевского творчества. В своем художественном развитии Андреев прошел путь от морализма в своих ранних работах до эстетико-философской интуиции; он был первым среди определенной группы писателей, порвавших с морализмом и заговоривших на языке философских исследований; в этом факте Неведомский усматривает его историческую роль в русской литературе. Мотивы андреевского творчества, его оценка вопросов добра и зла, своеобразный, не моралистический, но философско-интуитивный подход к оценке изображаемых им фактов жизни обличают в нем, по мнению Неведомского, представителя искусства будущего. В наиболее пессимистическом из его рассказов « Елеазар » заключается идея ценности жизни, однако не в моралистическом плане добра и зла, но ценности жизни в общем смысле. Тот же вопрос поставлен писателем и в « Жизни человека », — вопрос о ценности личности и человеческой жизни, как абсолютных и очевидных самоценностях. « Черные маски » говорят о подсознательном в человеке, об области инстинктов. Замаскированные гости герцога Лоренцо символизируют его отношение к обычным человеческим связям и явлениям. « Черные маски » воплощают слепые силы природы, коренящиеся в человеке, торжество которых завершает разрушение сознания, гибель личности. Наиболее важный философский мотив, объединяющий Андреева, как думает Неведомский, с лучшими представителями русской литературы, с Толстым, с Чеховым, это трактование персонажей и человеческого « я » как нераздельной части природы, космоса, — ощущение, которое переживают перед смертью некоторые герои « Рассказа о семи повешенных ». Повесть « Иуда Искариот » ставит под вопрос идею добра и зла как основу синтетического миропонимания. Христос, по Андрееву, это вопло-

щеиие догматической идеи добра, противопоставляется Иуде как воплощению скепсиса, с одной стороны, с другой, — как воплощению живых пристрастей и влечений. « В столкновении Иуды с Христом широкая, хаотически-пестрая безбрежная жизнь борется с узким, нивелирующим, мертвящим началом ». Андреевские усилия отыскать новую концепцию жизни, его стремление к универсальному сближают его с лучшими представителями современного передового искусства, поскольку стремление к созданию новой концепции жизни характеризует новое искусство. Неведомский считает Андреева порождением и выразителем перелома в русской литературе. [48]

Андреевское творчество ценно тем, что оно отразило многогранные моральные и философские устремления его поколения и его жажду проложить новые пути в жизни и в литературе. Как справедливо отмечает Е. Ляцкий, « редкий писатель представляет собой такое обширное поле для истолкований, как Леонид Андреев, и каждое истолкование — узор такой творческой фантазии, на которую только способен человек ». [49] Критики указывают также на способность Андреева проникать во внутренние глубины человеческого существа, подчеркивая снова и снова его близкое родство с представителями нового искусства. « Не внешняя, а внутренняя типичность интересует молодого автора. Такое отношение к действительности есть художественный символизм ». [50]

Во всех приведенных здесь отзывах современной Андрееву критики, несмотря на различие их взглядов на искусство и неодинаковое отношение к творчеству Леонида Андреева, звучит одна общая нотка — признание за этим писателем роли зачинателя новой прозы, переходной от реализма к символизму. Как указывает

---

[48] М. Неведомский, Об искусстве наших дней... op. cit., стр. 190.
[49] Е. Ляцкий, Между бездной и тайной (Л. Андреев), « Современный мир », 1907, №№ 7-8, отд. 2-ой, стр. 60-68.
[50] Треплев, Разоренная жизнь (Рассказы Л. Андреева), « Русская мысль », 1905, апрель, отд. 2-ой, стр. 1-24.

М. Неведомский, творчество Андреева представляет собой перелом в русской литературе. В Андрееве, в особенности, привлекает внимание исследователя этой эпохи интеллектуальная и моральная атмосфера, подготовившая появление символизма на русской литературной сцене. Произведения этого писателя представляют исключительный интерес как ключ к пониманию возникновения и развития символизма в области русской прозы.

ГЛАВА ВТОРАЯ

ФЕДОР СОЛОГУБ. ЛИТЕРАТУРНЫЕ СВЯЗИ ФИЛОСОФИЯ И ЭСТЕТИКА

Русская « декадентская » литература была представлена такими писателями как Д. Мережковский, В. Брюсов, В. Розанов. Среди них необходимо отметить особо Федора Сологуба, создателя наиболее оригинального, если не единственного, русского символистского романа « Мелкий бес ». Будучи автором романа, который в глазах некоторых критиков является одним из классических произведений русской литературы двадцатого столетия, Сологуб вошел в историю русской литературы также как один из реформаторов русской поэзии и создателей свободного стиха (vers libre).

Сологуб безусловно является наиболее ярким и талантливым представителем начальной стадии русского символизма, известной в литературе под именем « декадентства ». По словам одного из символистских критиков, сила Сологуба заключается в том, что он был и остался единственным последовательным декадентом. Его произведения, в особенности стихи, а также и поздняя проза, являют пример этого, по преимуществу эстетического в своем главном аспекте, литературного течения. « Всё ранящее больное сознание удалено из его стихов; его образы минутны и исчезают, оставляя после себя чуть слышную мелодию, может быть только аромат ». [1]

---

[1] Н. С. Гумилев, Письма о русской поэзии, Петроград, 1923, стр. 93.

Вопреки советским историкам литературы, которые стараются представить Сологуба как писателя эпохи литературного упадка, отказываясь признать художественную ценность его произведений, замалчивая его роль и место как реформатора русской поэзии и прозы, современная литературная критика за пределами Советского Союза ставит его сегодня на одно из первых мест в русской литературе двадцатого столетия. Однако до сего времени еще нет единства в оценке сравнительной роли в его творчестве лирической и прозаической продукции. Ренато Поджиоли, например, усматривает литературную ценность Сологуба преимущественно в его лирике:

> Sologub's fame will rest primarily on A Petty Devil; yet had he written only that, he wonld be remembered merely as a Russian Barbey d'Aurevilly, or at most as a Russian Villiers de l'Isle-Adam. His name will, however, be recommended to posterity by his lyrics, which have earned their author a place of his own within the poetry of his time.[2]

Другие критики находят, что известность и ценность Сологуба как писателя определяется скорее его прозой, в особенности романом « Мелкий бес », который даже называют « наиболее замечательным из всех романов, появившихся в русской литературе со времени опубликования « Братьев Карамазовых ».[3] Недавний переводчик романа на английский язык называет роман Сологуба « классическим произведением русской литературы двадцатого века ».[4]

О Сологубе известно не много. Советские историки литературы обычно ограничиваются скудными биографическими данными и кратким отрицательным разбором литературной продукции этого писателя декадента, не сообщая никаких данных о его жизненной философии, концепции искусства, литературных вкусах и

---

[2] Renato Poggioli, op. cit., p. 109.
[3] D. S. Mirsky, Contemporary Russian Literature (New York: A. Knopf, 1926), p. 200.
[4] Fyodor Sologub, The Petty Demon (New York: Random House, 1962), pp. XV, XVIII.

связях. До сего времени советские источники не уделяли места публикации каких-либо документальных материалов о Сологубе, в форме ли личных писем, дневников или записных книжек писателя; хотя описание архивных фондов указывает на существование 2.500 документов, принадлежащих Сологубу.[5] Чрезвычайно мало известно о литературных связях писателя. По традиции, установленной младшим поколением символистских критиков, декларировавших свою литературную зависимость преимущественно от представителей русской классической литературы, поддержанной впоследствии предубежденной против писателя советской критикой, литературная продукция Сологуба никогда не обсуждалась в плоскости ее зависимости от западноевропейской, в частности французской, литературы. В то время как близость Сологуба к Гоголю привлекала внимание Белого, Эллиса, Гумилева, ни одна критическая работа не содержала более или менее подробных указаний на факт зависимости писателя от французской литературы, если не считать случайных замечаний, подобно тому, какое встречаем у Жоржетт Дончин:

> **An examination of Sologub's themes shows how close this only pure Russian decadent was to Baudelaire. But Sologub probably owes something to Rodenbach and Huysmans as well. For the conception of art as a means to forget life was very typical of them, and they had a great vogue in Russia.**[6]

Существует поразительное сходство в некоторых подробностях жизненной и творческой биографии Сологуба и Гюисманса, не говоря уже об одинаковой замечательной роли, которую оба они сыграли в литературной революции конца девятнадцатого столетия, в особенности в области реформы прозы. Оба талантливых писателя выступили на литературной сцене сравнительно поздно; еще позже пришла к ним из-

---

[5] Личные архивные фонды, Москва, 1963, т. 2, стр. 183.
[6] Georgette Donchin, op. cit., p. 95.

вестность, создавшая возможность существовать на заработок от литературного труда. До этого тот и другой вынуждены были добывать себе средства к жизни однообразным и рутинным трудом: один, работая долгие годы в качестве мелкого чиновника в одном из французских министерств; другой, живя на скромный заработок школьного учителя в глухом провинциальном городке России. Как Сологуб, так и Гюисманс являлись живым воплощением идей и духа декадентства каждый в своей стране. Но Сологуб был, пожалуй, единственным последовательным декадентом, оставшимся верным декадентскому знамени, между тем как Гюисманс, вышедший из натуралистической школы, сделался пламенным католиком в последнем периоде своего творчества.

О литературных связях Сологуба, за отсутствием прямых документальных данных, можно говорить исходя из его художественных и критических произведений, а также исходя из оценки современной ему литературной атмосферы, отразившейся в прессе и журналах той эпохи. Нет никаких сомнений в том, что Сологуб, как все русские писатели и подавляющее большинство читающей публики тогдашней России, отлично знал западноевропейскую символистскую литературу своего времени, с которой его знакомили многочисленные русские литературно-художественные журналы. К услугам писателя были, кроме того, многочисленные переводы с французского и других языков, обязанные своим появлением русским символистам и буквально наводнявшие русский книжный рынок того времени. Сологуб, как и другие, внес свой вклад в эту переводческую деятельность русских писателей конца девятнадцатого века. Ему принадлежит отбор и перевод стихов Поля Верлена, вышедших специальным сборником в издательстве « Факелы » в 1907 году; к 1912 году относится сделанный Сологубом перевод романа Гюи де-Мопассана « Сильна как смерть », появившийся в издательстве « Шиповник »; в 1909 году издательством « Пантеон » выпущен в свет сологубов-

ский перевод романа Вольтера «Кандид или оптимизм». В сотрудничестве с Анатолием Чеботаревским Сологубом сделаны переводы из Жана Лоррена, вышедшие в издании « Сфинкса » в 1911 году, а также и другие переводы в сотрудничестве с Чеботаревским, С. Городецким и другими переводчиками.[7] О Сологубе как переводчике Бальзака упоминает А. В. Федоров в своей книге о художественном переводе.[8] Произведения Сологуба, а также его переводческая деятельность говорят о том, что Сологуб, как писатель, соединял в себе и отражал в своих произведениях русскую национальную традицию с наиболее передовыми достижениями европейского литературного опыта. В этом едва ли можно сомневаться, так как даже при отсутствии прямых документальных данных следы европейского влияния в произведениях Сологуба без труда открываются исследователю.

Проводником европейских новых идей в литературе и искусстве была, в первую очередь, периодическая печать, в особенности символистские журналы, которые охотно давали место на своих страницах переводам статей таких видных теоретиков символизма, как Реми и Жан де Гурмон, Рене Гиля и других. Интересна в этом отношении одна из статей Жана де Гурмона, опубликованная в июльской книге « Весов » за 1908 год, посвященная творчеству Анри де Ренье и сближающая некоторыми своими образами и выражениями этого французского символиста с Сологубом. Обсуждая творчество Анри де Ренье, автор приходит к выводу, что это творчество символично, подразумевая под этим ту мысль, что писатель « не дает . . . рельефности жизни, а *творит вымысел* из наблюдений, которые он черпает из будничной жизни ».[9] У Соло-

[7] А. Г. Фомин, Ф. Сологуб. — В книге: Русская литература XX в., т. 2-ой. Под редакцией С. А. Венгерова. Москва, « Мир », 1915, стр. 193-198.

[8] А. Федоров, О художественном переводе. Ленинград, 1941, стр. 195-196.

[9] Жан де Гурмон, Французские романы и романисты, « Весы », 1908, № 8, стр. 78-83.

губа также отказ от изображения реальной жизни, которое он стремится заменить « сладким вымыслом »: « беру кусок жизни, бедной и грубой, и творю из нее сладостные легенды, ибо я поэт »,[10] характеризует писатель свое творчество во вступительных словах к роману « Творимая легенда ». Красоту в этой бедной жизни создает поэт: своим воображением он творит красоту из грубого и бедного жизненного материала. Такова мысль о роли творчества и миссионерском призвании поэта, на которую откликаются французский символист и русский декадентский писатель Сологуб в их стремлении уйти от действительности в мир фантазии, в область творческой мечты. Мысль о призвании поэта как творца красоты и создателя новых форм жизни, вытекающая из шопенгауерского учения о гении как о субъекте художественного творчества, была стержневой мыслью всей символистской эстетики, пронизывающей творчество французского символиста, проникающей также в произведения русского писателя декадента, однако заимствованной из одного источника — эстетического учения Шопенгауера. В приведенном выше выражении « куски бедной и грубой жизни » этот образ также сближает Сологуба с некоторыми представителями современной ему французской литературы, пользующимися сходным или аналогичным образом, начиная с Эмиля Золя — « tranches de la vie », — Гонкуров и некоторых других писателей « мгновенного ». Гюисманс пользуется этим образом в одном из своих писем к Эдмонду де Гонкур, написанном по поводу выхода в свет « Братьев Земгаино », 2-го мая 1879 года. Гюисманс поздравляет автора, сумевшего создать роман « из такой грубой ткани ».[11]

Выражение « куски жизни », бытовавшее в литературе, как своего рода клише того времени, про-

---

[10] А. А. Волков, Русская литература двадцатого века, Москва, 1964, стр. 396.
[11] J.-K. Huysmans, Lettres inédites à Edmond de Goncourt (Paris, 1953), p. 37.

никло, очевидно, и в русскую литературу через Эмиля Золя или другого французского писателя. Однако некоторые другие сопоставления вызывают предположения о наличии прямых заимствований. В частности на Гюисманса, как на возможный источник, указывает интересная цитата из предисловия к роману « En route », приводимая Элен Труджиян в ее уже упомянутой здесь работе, посвященной эстетике Гюисманса:

> J'avais, affirme Huysmans, la sensation nette, précise, d'un être, d'une forme fluidique, disparaissant avec le bruit sec d'une capsule ou d'un coup de fouet d'auprès de vous dès le reveil. Cet être, on le sentait distinctement près de soi, si près que le linge, dérangé par le souffle de sa fuite ondulait et que l'on regardait, éffaré, la place vide. [12]

Герою « Мелкого беса » Ардальону Передонову являлась днем и ночью маленькая серая « недотыкомка », воплощение злобы и зависти, направленных против него. Странно, что одержимого демонами Дюрталя — героя романа « En Route » — преследовало такое же воображаемое существо, что и страдающего манией преследования Передонова. Изображение недотыкомки при первом ее появлении на сцене также имеет сходство с преследующим Дюрталя воображаемым существом, описанным в приведенном выше отрывке: « откуда-то прибежала удивительная тварь *неопределенных очертаний* », сказано у Сологуба; в признаниях Дюрталя последний называет свой призрак « être d'une forme fluidique ». Сходство недотыкомки с воображаемым призраком больного воображения Дюрталя настолько велико, что, пожалуй, можно было бы говорить о подражании. Представляется маловероятным, чтобы Сологуб не был знаком с Гюисмансом, о котором много говорили и писали в русской критической литературе того времени. Хотя знакомство Сологуба с Гюисмансом вряд ли нуждается в особых доказательствах, — ссылки на этого представителя фран-

---

[12] J.-K. Huysmans, En route (Paris: Plon, 1930), p. 209.

цузской символистской прозы встречаются в русской периодической печати того времени, — можно привести из произведений Сологуба некоторые другие черты, отчасти сближающие его с Гюисмансом. Герой гюисмансовского символистского романа Дез Эссент обладал, как уже упоминалось, особенно изощренным чувством вкуса и обоняния, отмеченными критиками у самого Гюисманса. Последний посвящает целые страницы описанию вкусовых ощущений своего героя, создавая при этом целую симфонию из причудливого смешения различных напитков и ароматов. Людмила Рутилова, положительная героиня « Мелкого беса », появляется на сцене каждый раз в сопровождении другого аромата. В романе можно насчитать несколько десятков пассажей, посвященных ароматам духов, снабженных специальными эпитетами, изобретенными для каждого запаха духов или цветов и стремящимися раскрыть душу каждого запаха. Есть в произведениях Сологуба и другие черты более или менее близкого сходства, которые могут быть истолкованы не только в смысле близкого знакомства Сологуба с произведениями этого писателя, но и в смысле некоторого увлечения его образами и мастерством.

Много сходных образов и фактов может быть обнаружено не только в гюисмановском символическом романе с его героем Дез Эссентом, но также и на страницах более ранних его произведений, как, например, в уже цитированном романе « A Vau-l'eau ». Господин Фолантен, герой этого произведения, многими своими чертами напоминает Передонова. Ардальон Передонов, живущий в глухом провинциальном городке, в среде сплетничающих и злобствующих друг на друга обывателей, сам продукт и выразитель этой среды. Он тяготится своей работой, ненавидит каждого, с кем сталкивает его жизнь, видя везде только врагов, угрожающих его благополучию, сам способный на любую подлость, на любое предательство. Учитель гимназии и кандидат университета, он вместе со своим окружением верит в нечистую силу, приметы и заклинания,

доходит в своих постоянных подозрениях и человеконенавистничестве до полного одичания и кончает манией преследования и убийством одного из близких людей своего круга. Господин Фолантен у Гюисманса тоже маленький человек, незначительный чиновник, изо дня в день составляющий и переписывающий те же самые бумаги, выполняющий эту работу со скукой и принуждением. Вследствие ограниченных средств к существованию, герой Гюисманса остается на всю жизнь холостяком, одиноким человеком без близких и друзей, лишенным даже редких встреч с случайной женщиной. Гюисманс рассказывает, как его герой тщетно пытается избавиться от угнетающей его скуки одинокого существования. Временно пробудившийся в нем интерес, сначала к поискам лучшего ресторана, позднее к покупкам картин, мебели, книг для создания некоторого уюта в своей холостяцкой квартире, на короткий час пробуждают в нем жизненную активность, однако ненадолго. Вскоре он опять попадает во власть прежней летаргии, от которой он не в силах больше избавиться, преодолеть эту скуку, trou d'ennui, постепенно углубляющуюся во всем его существе. Вывод в обоих случаях напрашивается один: жизнь не дает ответа, выход только в физической гибели или в моральной смерти, подобно передоновскому сумасшествию или полной моральной летаргии у Фолантена, — вывод целиком в духе декадентского мироощущения. Даже уход в искусственный рай, вдали от мира, не спасает Дез Эссента от скуки и безысходности: разрыв с обществом и людьми приводит этого символистского героя к нервному шоку, из которого его выводит только возвращение в ненавистный мир.

Несмотря на некоторое сходство, наблюдаемое у Сологуба, с ранними натуралистическими произведениями Гюисманса, едва ли можно говорить здесь о прямых заимствованиях. Господин Фолантен, как литературный протагонист, — многосторонний характер. В нем можно найти черты Передонова, учителя гимназии и кандидата университета, верящего в ворожбу

и заклинания, одержимого бесами психопата, страдающего манией преследования. Впрочем, не только Передонова, но также и его предшественника в русской литературе, чеховского Беликова, « человека в футляре ». В этом случае правильнее было бы говорить о сходстве, чем о влияниях, сходстве, возникающем иногда в результате взаимопроникновения, о котором говорит Лалу, указывая, как переводы русских классиков оказали влияние на французскую литературу и способствовали возникновению великих произведений, когда из книг Достоевского и Толстого возникло новое, мистическое представление о человечестве, страдании и сострадании.[13] Современная Сологубу русская критика также подмечает некоторые черты сходства между сологубовским « Мелким бесом » и романом Гюисманса « Наоборот ». Критик « Современного мира » В. Львов-Рогачевский утверждает, что оба эти романа отражают искусство « одиноких отшельников, искусство Гюисманса, уходившего в свою библиотеку от мира », и родственного ему по духу Сологуба, « бегущего из тюрьмы своего века в далекие эпохи, в мир фантастический ». В своих выводах русский критик идет даже дальше простой констатации сходства между двумя романами, он считает произведение Сологуба « стилизацией, подделкой в стиле французских романов по стопам Дез Эссента из романа « Наоборот », он обвиняет русских декадентов в подражаниях и подделках, упрекает их в том, что « их зрение притупилось над чтением старинных книг и вследствие этого они прошли мимо великой книги — правды ».[14]

Как было уже отмечено, кроме таких случайных указаний в периодической русской печати конца девятнадцатого и начала двадцатого столетия, в русской критике не появилось ни одного серьезного исследования, посвященного связям Сологуба с европейской ли-

---

[13] René Lalou, op. cit., p. 77.

[14] В. Львов-Рогачевский, Быть или не быть русскому символизму, « Сов еменный мир », 1910 № 10, стр 76-86.

тературой. Тем не менее наблюдения Львова-Рогачевского, констатирующего сходство между русским и французским представителями символистского романа, можно было бы распространить и на некоторые другие черты. В сологубовской прозе бытовой элемент и конкретные характеры своеобразно сочетаются с гротеском и самой необузданной фантазией. Писатель сам, по словам критики, разделил свои произведения на две категории: в одной из них он является изобразителем быта, окружающей жизни « бедной и грубой », в других он сам является творцом изображаемой им жизни, творящим « сладостные легенды » из этой грубой жизни. В « Мелком бесе » преобладает бытовое начало, причудливым образом сплетающееся с фантастикой и вымыслом. В творчестве Гюисманса можно усмотреть такую же двойственность: реализм, основанный на изучении человеческих пороков, беспощадное описание обывательской пошлости и мелочности, унаследованные автором от натуралистической школы, а в позднейших романах привнесенные в них черты символистского периода его творчества — отсутствие движения и подробные описания обстановки как дань импрессионистской школе и братьям Гонкур. Подобно Гюисмансу и его герою Дез Эссенту, удалившемуся от общества в искусственно созданный им рай, герои Сологуба также живут в своем собственном мире, в области фантазии, как Людмила Рутилова и Саша Пыльников, замкнувшиеся в атмосфере красоты природы и искусства, или, как Триродов, которого автор помещает в фантастическое королевство Соединенных Островов на Средиземном море. Со страстью прирожденного коллекционера Гюисманс наполняет свои книги тонкими, детальными описаниями обстановки, предметов искусства, картин, роскошно переплетенных редких книг и сведениями из обширных своих познаний в области средневековой архитектуры, археологии, истории искусств. Не обладая гюисмановской эрудицией, Сологуб коллекционирует в своих произведениях собственные наблюдения над провинциальными обы-

чаями и нравами, приводит целую галерею провинциальных типов, останавливается на мельчайших подробностях их быта и внешней обстановки. Даже гюисмановские увлечения средневековым сатанизмом и его пережитками в конце девятнадцатого столетия, преломляясь в сознании Сологуба, воплощается в образах, заимствованных из русского фольклора, народных обычаев и суеверий.

Другие, более многочисленные, примеры французских влияний и даже прямых заимствований из арсенала французской символистской эстетики обнаруживаются при исследовании языка и стиля сологубовской прозы, на которых, впрочем, в значительной, если не в большей степени, сказывается также влияние русских классиков, в частности, как уже было отмечено, влияние гоголевского стиля и его художественно-изобразительных средств. В миросозерцании писателя, в формировании его философских и эстетических взглядов европейские влияния также обнаруживаются весьма заметным образом, хотя позже, у младших символистов, эти иностранные, в особенности французские, влияния значительно ослабевают и писатели этого поколения приходят к религиозно-мистическому настроению и к исконно русской идее служения народу, к жажде креста и подвига и через них — к истокам своей национальной литературы. Однако в эпоху, называемую декадентской, еще очень сильно влияние европейской символистской эстетики, хотя уже в то время последняя своеобразно сочетается с русской национальной традицией, как это отмечается в сологубовском « Мелком бесе ». Вероятно, этим фактом более тесной связи с русской национальной традицией можно объяснить успех этого романа, так же как и то обстоятельство, что « Мелкий бес » пережил все остальные сологубовские романы.

Своеобразное сочетание западноевропейских философских и эстетических влияний с глубоко индивидуальными и национальными корнями проявляется заметным образом в миросозерцании Сологуба. В

безотрадно-пессимистической окраске всех произведений Сологуба заметно отражение реакционной эпохи 1880-ых годов и предчувствие приближения новой нарождающейся эпохи социальных и культурных сдвигов, проявляющееся в существующей вокруг неудовлетворенности экономическими и политическими условиями страны и в некотором брожении умов. Основной мрачный тон сологубовских произведений, коренящийся отчасти в безысходной русской действительности, является также известной данью модному в то время европейскому пессимизму. Но у Сологуба этот пессимизм органичнее, глубже. Его пессимизм почерпнут был в тяжелом опыте безотрадного детства и скудной одинокой жизни в глубокой провинции; у Сологуба этот пессимиз принимает философский характер, «привычку заглядывать в суть вещей».[15] Философская система Сологуба, как ее понимает Корней Чуковский, «не система вовсе, а боль, здесь сердце в занозах, здесь тоска, а не система». Критик считает творчество Сологуба одним из благороднейших явлений русской литературы; он преклоняется перед высоким моральным духом писателя, который вечно пребывает наедине со своей душой, вечно говорит об одном и том же. Он называет Сологуба «искателем-аскетом, писателем-аскетом, писателем-схимником». Сологуб, в глазах Чуковского, является полуфанатиком, полупророком, одним из тех писателей, «которые знают только Бога, только свою душу, только вечность и только смерть, чье творчество всегда бывает религиозным . . . в самом стиле его писаний есть какое-то обаяние смерти».[16] Идея смерти, как средства уйти от страданий, унаследована русскими символистами от Бодлера, но в Сологубе она нашла особенно преданного адепта, упала на благоприятную почву его характера, предрасположенного к особо мрачному вос-

[15] Е. К-с к а я, Федор Сологуб. Истлевающие личины, «Современный мир», 1907, № 10, отд. 2-ой, стр. 75-76.
[16] К о р н е й Ч у к о в с к и й, Новые чары мелкого беса, «Русская мысль», 1910, № 2, отд. 2-ой, стр. 70-105.

приятию теневых сторон существования. « Его творчество, — продолжает в той же статье Чуковский, — рождается в муках страданий: боль, отчаяние, последняя мука вызывают в нем тоску по прекрасном, потустороннем мире ». Все герои его произведений вместе с автором страдают от скудости и бедности жизни и, вместе с автором, не находя ни в чем исхода, все они ищут смерти. Сам Сологуб в своей статье, посвященной творчеству Л. Толстого, указывает, как на разрешение жизненных противоречий и тщеты земной жизни, на отношение жизни к бесконечному. Нужно ли бояться жизни, если смерть всё равно придет и разрешит все противоречия и нелепости жизни ? [17] Сам Сологуб уже не боится жизни, он преодолел также и ужас смерти, он верит в сладость смерти, как избавительницы: « и будет смерть моя легка и слаще яда » [18] « Вся поэзия Сологуба это гимн во славу смерти, избавительницы от тягот жизни, и во славу двух ее заместительниц, *мечты* и *сна,* уводящих на берега Лигоя, текущего под солнцем звезды Маир ». [19]

Душа Сологуба, его мироощущение, полнее всего проявляются в лирических произведениях, хотя для читателя многое открывается в его прозе. Его голос звучит издалека, как будто его уже нет среди живых, и если внимательно вслушаться в жалобы поэта, можно услышать всё те же, только повторяемые с разными интонациями слова: « я не с вами, я за гранью », — говорит один из исследователей его лирики Евгений Лундберг. « Он глубоко пережил тоску уничтожения, ему незачем смотреть вперед, в ожидании его. Он из мрака глядит назад . . . с каждым днем всё глубже впитывается в мозг недоверие, огульное, непобедимое отвращение ». Любовь для него тоже

---

[17] Федор Сологуб, Единый путь Льва Толстого. — В книге: Сказочки и статьи, СПБ., «Шиповник», 1909, стр. 193-194.

[18] Борис Садовский, Федор Сологуб. Истлевающие личины, « Русская мысль », 1907, № 10, библ. отд., стр. 193-194.

[19] Валерий Брюсов, Федор Сологуб. Собрание сочинений, том 1-ый, изд. « Шиповник », 1910, « Русская мысль », 1910, март. библ. отд., стр. 53-54.

пережитый этап, она отравлена для Сологуба и больше не зовет, не привлекает его к жизни, жизнь стала пустой. Страдание и боль это единственная реальность, и Сологуб « прославляет боль, потому что боль радует и утешает, в боли отрадный голос бешеной жизни. Без нее жизнь постылая, боль, томление ». Смерть, затем боль и страдание — основные мотивы сологубовской лирики, и еще одиночество, в которое он добровольно и даже радостно уходит, чтобы не проникал извне холод жизни, чтобы не слышно было ее голосов, чтобы можно было беспрепятственно наслаждаться мечтами и снами, творить в отъединении от людей сладостные легенды, от которых « печаль становится светла ». Так характеризует Лундберг жизненную философию Сологуба. Он указывает затем три важнейших момента доступной нам стороны бытия поэта: « 1. жажда власти, 2. тоска и бред, 3. раскаяние ». В заключение Лундберг описывает мироощущение поэта и его сознание своего места в мире:

> **Кто действует в миру, кто страстен в нем, корыстолюбив, тот связан и слеп для новых сфер. Кто бездействует, расточителен, обойден, не любим и не любит сам, « ткани прозрачные рвет », тот волен в других сферах.**[20]

В сборнике статей и заметок о Сологубе, собранных его женой, писательницей А. Н. Чеботаревской, Садовский отмечает в мировоззрении писателя, помимо пессимизма, его крайний солипсизм как основу и центр мироздания.[21] « Я » для него это единственная реальность, создавшая мир, и этот мир поэт творит из грубого материала, подобно Ламанчскому рыцарю, который, как истинный мудрец, берет для творения красоты материал наименее обработанный и потому оставляющий больше свободы для творца. « Альдонса, обыденное имя Дульцинеи, — простая крестьянская

---

[20] Евгений Лундберг, Лирика Федора Сологуба, « Русская мысль », 1912, № 4, стр. 57-82.

[21] Борис Садовский, О Федоре Сологубе. Собрано А. Чеботаревской, « Русская мысль », октябрь 1911, отд. 4-ый, стр. 368-369.

девица, таково... Санчо-Пансовское восприятие действительности. Но поэт творит ценность из этого грубого материала, он создает Дульцинею, то, чего нет, но что должно быть. То, что не сотворено во внешнем творении, но что творится поэтом». [22]

Никто из критиков не отрицал достоинств Сологуба как бытописателя, изобразителя провинциальной жизни, характеров и нравов: всё это отмечалось в критических работах его времени, не исключая работ Андрея Белого. Последний особенно настаивал на его тесной связи с русской классической литературой, усматривая в нем наследника Чехова и Гоголя, поднявшего восстание в недрах реализма, считая его неподражаемым изобразителем ужасов глубокой провинции. [23] Однако для большинства критиков, не говоря уже о широкой читающей публике, сологубовская эстетика оставалась мало понятной, его мир казался пустым. По словам Н. С. Гумилева, мир Сологуба — «пустыня, в которой нечего полюбить, потому что полюбить значит почувствовать что-либо выше и лучше себя, а это невозможно». [24] Некоторые критики отрицали у него даже наличие художественного таланта, другие шли еще дальше, называли его одержимым, впрочем признавая за ним недюжинный талант и тонкую сознательность в воспризведении действительности. Утверждали также, что Сологуб раб своих переживаний, безответственный орган властной и темной стихии, царящей в нем. Основной интерес писателя усматривали в описании подспудной жизни человека, его подспудного сознания, живущего за дневным сознанием и постоянно захлестывающего его своей волной. Это сологубовское «заднее» сознание сравнивалось с тютчевским хаосом с тою разницей, что Тютчев созерцал хаос космический, тогда как

[22] Федор Сологуб, Мечта Дон-Кихота. — В книге: Сказочки и статьи, СПБ., «Шиповник», 1909, т. 15, стр. 159-160.
[23] Андрей Белый, Луг зеленый, op. cit., стр. 53.
[24] Н. С. Гумилев, Письма о русской поэзии, op. cit., стр. 92.

Сологуб всецело поглощен изучением властвования хаоса в человеческом духе. О Сологубе отзывались как об одержимом и притом в такой степени, какая серьезно вредит художественному совершенству его произведений.[25] Для писателей не символистов в особенности неприемлемой казалась его символика, которую один из критиков назвал « неловкой шуйцей Сологуба », между тем как другая его рука, по мнению того же критика, была « десницей утонченного и нежного реалиста ».[26]

Символика Сологуба казалась многим критикам лишенной оригинальности, бледной и трафаретной, состоящей из крайне ограниченного числа идей и образов, которые он « ремесленно » применял к любому сюжету, усматривая высший смысл художественного творчества в « творении легенды ». Характерное для писателя сплетение фантастического с реальным казалось чисто механическим смешением двух разнородных начал, вследствие чего « реалистические грубые мазки вторгались безвкусными кляксами в сказочную картину ».[27] Вторжение фантастического и отсутствие органического слияния его с реальным встречается всё чаще в произведениях позднего периода его творчества, в которых бытовой элемент постепенно вытесняется фантастическим. И если в « Мелком бесе » этот прием был более или менее художественно оправдан, то в позднейших произведениях злоупотребление этим приемом нарушает художественную цельность произведения. Справедливо указывалось на художественную эффективность вторжения фантастического у Салтыкова-Щедрина, где этот прием способствовал художественной выразительности; у Сологуба он часто обнаруживал, по мнению критиков, « скудость вы-

---

[25] Федор Сологуб, Истлевающие личины. « Вестник Европы », 1907, № 7, стр. 372-376.
[26] А. Е. Редько, Образцы красоты человеческой, « Русское богатство », 1912, № 12, стр. 347-364.
[27] С. Адрианов, Книга очарований Ф. Сологуба, « Вестник Европы », 1909, № 6, хроника, стр. 761-765.

мысла и слабость воображения». [28] Даже Антон Крайний (Зинаида Гиппиус), символистская поэтесса и литературный критик, должна была признать однообразие повторений тех же образов и приемов художественного изображения в поздних произведениях Сологуба; она отмечает в них отсутствие логики, цельности, органического единства в сплетении действительной жизни с фантастикой. [29]

«В своем стремлении уйти от реального, от того, чем живет улица, вырваться из душного сплетения фактов обыденности, Сологуб всё глубже и глубже уходит в фантастику, в свои «сладостные легенды» о действительности, существующей в его творческом воображении. Задыхаясь в жизненных противоречиях и не находя в жизни ответа на свои мучительные вопросы, Сологуб должен был выдумать свою звезду Маир, потому что для него погасли звезды». [30]

---

[28] Вл. Кранихфельд, Альманашн й листопад, «Современн й мир», 1909, № 9, стр. 75-80.

[29] А. Крайний (Зинаида Гиппиус), Иринушка Федора Сологу а, «Русская мысль», 1912, № 12, отд. 3-ий, стр. 17-21.

[30] В. Малахиева - Мирович, Ф. Сологуб. Навьи чары, 3-я часть, «Шиповник», «Русская мысль», 1909, № 10, биб. отд., стр. 235-237.

ГЛАВА ТРЕТЬЯ

КРИТИКА. КОМПОЗИЦИЯ. ХАРАКТЕРЫ. ФИЗИЧЕСКАЯ СРЕДА. КРИТИКА О РОМАНЕ

Роман « Мелкий бес » был начат в 1892 году, окончен в 1902 году. Первый раз напечатан в журнале « Вопросы жизни » за 1905 год (№№ 6-11), но без последних глав. В полном виде роман появился в первый раз в издании « Шиповник » в марте 1907 года. Такова библиографическая справка, содержащаяся в авторском предисловии ко второму изданию романа, датированная январем 1908 года.

Напечатанный в мало читавшемся журнале « Вопросы жизни », роман некоторое время оставался лежать под спудом, не замеченный сначала ни критикой, ни читающей публикой. Молчанию, окружавшему роман в течение года с лишком после выхода его в свет, содействовала, помимо неширокого распространения журнала и сравнительной неизвестности автора в области прозы, также царившая в стране революционная ситуация, вызвавшая к жизни много надежд и веру в скорое наступление лучшего будущего. Не хотелось верить в существование темной и мрачной жизни, расписанной такими яркими красками автором романа. Но прошел всего год с небольшим. Революционная ситуация ослабела, началась реакция, умножились аресты и ссылки, наступило общее разочарование, охлаждение к общественным интересам. И автору поверили. Поверили, что « передоновщина » не миф и не вымысел автора, что она распространенное

явление, что в каждом обывателе сидит Передонов. Второе издание романа, появившееся в марте 1907 года, вызвало многочисленные комментарии и оживленные дискуссии в публике и в прессе. По отзывам периодической печати того времени, успех « Мелкого беса » превзошел все ожидания. Для некоторых роман стал даже своего рода откровением о подлинном человеке. Читатель готов был поверить, что в нем самом сидит « передоновщина », ему чудилось, что вот-вот он сам увидит около себя « недотыкомку », гнусную тварь неясных очертаний с высунутым, дразнящим языком. И в этом не было ничего удивительного. Послереволюционная действительность обнаружила столько темного и мрачного в человеческой душе, что читатель уже не удивлялся гнусности Передонова и звериной жестокости нравов глубокой русской провинции, о которой писали и говорили Глеб Успенский, Максим Горький, Леонид Андреев и другие современники и предшественники Сологуба. Сам Сологуб писал в одной из своих статей об этом времени:

> **Если бы стены наших домов вдруг стали прозрачны, как стекло, мы с ужасом увидели бы, как много злого и страшного совершается в недрах самых на вид счастливых семейств.** [1]

Приводя эти сологубовские слова, Орест Цехновицер в своем предисловии к одному из послереволюционных изданий « Мелкого беса » дополняет их собственной характеристикой Передонова, главного героя романа, этого живого воплощения тупости, злобности и жестокости мертвенного русского обывателя. « Он прожорлив, похотлив, хитер и его смущает не дух отрицания Мефистофель, а серая, вонючая Недотыкомка — жалкий, ничтожный, серенький бес провинциальной дрянности и пошлости ». [2]

Советские критики и историки литературы считают

---

[1] Федор Сологуб, Мелкий бес, « Академия », Москва-Ленинград, 1938, Предисловие, стр. 12.
[2] Ibid., стр. 13.

Передонова и окружающих его обывателей реалистическим изображением провинциальной дореволюционной России. Но и дореволюционная русская критика живо откликалась на мрачные картины провинциальной жизни у Сологуба, впрочем, порицая его за преувеличенное изображение отталкивающих в своей гнусности характеров городских обывателей. Сологуба упрекали в том, что он часто сходит в грязную тину « мелких бесов », обвиняли в необычайном умении отыскивать в человеке только жадное, гадкое и мерзкое и вместе с собой увлекать читателя в болото, где ему душно и тесно так же, как и самому автору. Недружелюбные писателю критики пытались найти в характере Передонова черты самого автора, утверждая, что « поставить фигуру Передонова во всю ее натуральную величину... мог только писатель, выносивший всю передоновщину в недрах собственного своего существа ».[3] Критики, в особенности из враждебного символистам лагеря, иногда пытались представить Сологуба как носителя того злого, мрачного и извращенного, что вызывало такое общее возмущение в изображенном писателем образе Передонова. А Г. Горнфельд в одной из статей, озаглавленных « Недотыкомка », пишет, что Сологуб ощутил передоновщину больнее и страшнее всего в себе самом. Горнфельд считает, что Федор Сологуб это осложненный мыслью и дарованием Передонов, изображенный писателем как обличитель того порочного и злого, что он чувствует в себе самом.[4]

К чести русских критиков, и не только из символистского лагеря, следует сказать, что далеко не всеми Передонов трактовался, как воплощение преимущественно сологубовского мрачного характера и его ненависти к людям вообще. Большинство склонно было считать передоновщину распространенным явле-

---

[3] Вл. Кранихфельд, Литературные отклики, « Современный мир », № 1, 1909, отд. 2-ой, стр. 51-62.

[4] А. Г. Горнфельд. « Недотыкомка ». — В книге: Книги и люди. т. 1, Петербург, 1908, стр. 72-74.

нием, находя многие ее черты у русского обывателя вообще, не исключая и самих себя. Александр Блок, комментируя приведенное здесь замечание Горнфельда о сходстве Передонова с Сологубом, отмечает необычайную сложность сологубовского творчества, называя его роман « Мелкий бес » — « прехитрой вязью, такой же тонкой и хитрой, как сама жизнь », через которую писатель продел красную нить, дающую возможность читателю следить за рассказом. Блок дальше утверждает, что « в каждом из нас есть передоновщина, и уездное захолустье, окружающее и пожирающее Передонова, есть всех нас окружающая действительность, наш мир ».[5] Самый замысел романа, как он представлялся Блоку, это рассказ о том, во что превращается человек под влиянием « недотыкомки », и о том, как легки души и тела тех, кто избежал ее влияния. Это Людмила Рутилова и Саша Пыльников, предающиеся невинным любовным играм, наслаждающиеся красотой природы и искусства; это все те, которые « не угасили своего духа и не отяжелили плоти »; те, что из мира обыденщины ушли в мир Красоты, который они сумели найти даже в этой бедной и убогой жизни, — мир, « где всё чисто, благоуханно и не стыдится солнечных лучей ».[6]

Сам Сологуб решительно отвергает попытки отождествить его с Передоновым. Он становится на сторону тех критиков, которые считают передоновщину распространенным явлением и готовы найти ее черты в самих себе и в каждом из своих соотечественников. Он категорически отрицает наличие какой-либо выдумки или сочинительства в его романе, где всё основано на точных наблюдениях, поскольку для романа было вокруг него достаточно « натуры ». Иные читатели думают, говорит Сологуб, что я писал роман о себе:

---

[5] Александр Блок, О реалистах. Собрание сочинений. т. 5. Проза, Москва-Ленинград, Государственное издательство художес енной литературы, 1962, стр. 125, 126.
[6] Ibid., стр. 127.

Нет, мои милые современники, это о вас я писал мой роман о «Мелком бесе» и жуткой его Недотыкомке, об Ардальоне и Варваре Передоновых, о Павле Володине... и других. О вас.

Этот роман — зеркало, сделанное искусно. Я шлифовал его долго, работал усердно. Ровна поверхность моего зеркала и чист его состав. Многократно измеренное и тщательно проверенное, оно не имеет никакой кривизны. Уродливое и прекрасное отражается в нем одинаково точно.[7]

Это, как говорит Редько, «гордое» заявление внесло немалое смятение в ряды критиков Сологуба. В смущении были как те, которые, подобно Кранихфельду, до того времени считали роман сатирой, где элемент фантастики сплетается с реальным, так и другие, как, например, Редько, подвергший сомнению самую реальность сологубовских героев, считавший, что автор просто не чувствует разницы между неправдоподобным и невероятным, что он видит тяжелые сны и рассказывает их как подлинную реальность. Современная им литературная традиция подсказывала критикам единственный выход — отнести роман к реалистическому типу; неуклюжая игра воображения, может быть, некоторая скудость творческой фантазии и неумение автора художественно оправдать известную карикатурность своих героев считались при этом достаточным объяснением для тех, кто не был в состоянии подняться в своем анализе над существующими литературными традициями. Кранихфельд говорит о романе как о сатире, в которой фантастическое сплетается с реальным. Редько, несмотря на высказанные им сомнения в реальности «мелкобесцев», относит роман к числу бытовых произведений Сологуба. И даже символисты Блок и Белый указывают на тесную связь картин и эпизодов, изображенных в «Мелком бесе», с окружающим Сологуба провинциальным бытом, не говоря уже о советских критиках, прямо заявляющих, что в романе «Мелкий бес» в реально-

[7] Федор Сологуб, Мелкий бес, «Академия», op. cit., Предисловие. стр. 32.

бытовых красках резко критически изображается провинциальная уездная жизнь, что роман дает «правдивые зарисовки жизни» [8]

Однако все эти попытки определить жанр романа наталкивались на непреодолимые трудности. Сложную ткань романа казалось невозможным втиснуть в узкие рамки одного из существующих литературных жанров. С другой стороны, и ссылки на скудость творческой фантазии, на неспособность автора художественно оправдать свои новые художественные приемы мало помогали разрешению недоуменных вопросов, поставленных Сологубом перед русской критикой конца девятнадцатого и начала двадцатого столетий. Справедливость требует отметить, что уже в то время некоторые, более дальновидные, критики, хотя не отдавая себе ясного отчета, смутно сознавали, что в «Мелком бесе» они сталкиваются с чем-то новым, не нашедшим пока своего выражения в литературоведческой науке. Иначе воспринимался, например, и поновому освещался некоторыми осторожными критиками образ главного героя Ардальона Передонова. Пристальное внимание привлекало стремление автора представить в этом герое необычайное скопление всех злобных и низких черт, какие только можно найти в человеке. В этом усматривался особый литературный прием, рассчитанный на возбуждение и усиление определенного художественного эффекта у читателя.

> Такое собрание низменных и мелочно злобных черт в человеке неестественно и невозможно — скажет кто-нибудь: это не тип, а исключительное явление, болезнь, безумие! — Да, но ведь все эти отвратительные черты Передонова: и жестокость, и злобу, и эгоизм, и трусость можно встретить в большинстве людей, в человеке вообще. И только до такой степени обнаженные, как сделал это Сологуб, скомбинировав их в своем герое, они могут ужаснуть собой

[8] А. А. Волков, Русская литература двадцатого века. Доктябрьский период Москва, «Просвещение», 1964, стр. 390.

и заставить заглянуть в неведомые мрачные бездны человеческой психики.[9]

Пытаясь отыскать объяснение необычному своеобразию сологубовского героя, не укладывающемуся в традиционные рамки, Е. К-ская подходит близко к пониманию места и роли героя в символистском романе. Еще ближе подходит к символистской интерпретации героя уже упоминавшийся здесь критик журнала « Русское богатство » Редько, когда он утверждает:

Передонова нет в « Мелком бесе »: существует только слово Передонов, которому случайно посчастливилось в литературе. Есть только определенное отношение к окружающей жизни и это ему удалось. Он враждебен этой жизни и это вас захватило. Всё же остальное вы сами создали. Передонова всё-таки нет.[10]

Утверждение критика « Передонова нет в романе » следует, очевидно, понимать в том смысле, что автору не удалось создать художественно правдивый собирательный тип героя, отразивший многие черты характера, наблюдаемые в действительной жизни. Впрочем, подобная задача, по-видимому, и не входила в творческий замысел автора. Сологуб стремился отразить в романе свое враждебное отношение к жизни и к людям и, по словам критика, это ему удалось. Для осуществления своего замысла писатель использовал фигуру Передонова, как художественный прием, как своего рода ориентир, вокруг которого построено всё действие романа, как это отмечалось уже при оценке символистского романа во Франции, в котором герой, как стержневая фигура, дает жизнь и движение всему существующему в романе, даже внешней обстановке, даже пейзажу, а также и другим действующим лицам. Такая роль героя непосредственно вытекает из симво-

---

[9] Е. К(олтонов)ская, Федор Сологуб. Истлевающие личины, « Современный мир ». Библиография и критика, № 10, 1907, отд. 2-ой, стр. 75-76.

[10] А. Е. Редько, Федор Сологуб в бытовых произведениях и творимыхъ легендах, « Русское богатство », № 3, 1909, отд. 2-ой, стр. 65-101.

листского представления о художнике как о творце и создателе своего собственного субъективного мира, отражающего «определенное отношение к жизни» у художника, писателя, поэта. Именно в таком смысле истолковывает творческую деятельность Сологуба Валерий Брюсов:

> **Сологуб поэт крайне субъективный... он всегда имеет лишь одну цель: раскрыть перед нами свое миросозерцание ... что и делает его поэзию символической, в самом истинном значении этого слова.**
>
> **Его выражения, которыми он пользуется, все его эпитеты, все его образы имеют целью не столько объективное изображение событий, сколько их субъективное истолкование.** [11]

Все эти своеобразные черты сологубовского романа трудно было определить и найти им соответствующее место в рамках реалистического романа, и только немногие критики того времени смутно чувствовали появление на литературной сцене нового жанра. В оправдание критики надо сказать, что последняя также пребывала в процессе брожения и исканий, естественных среди царившего в то время хаоса нарождающихся новых художественных и литературных форм. Зарождалась новая импрессионистская критика, однако, «выросши на почве распада, она еще не была в состоянии дать объединяющего современные искания синтеза». [12] К концу первого десятилетия двадцатого века появилась и относительно оформилась в своих взглядах на искусство немногочисленная группа символистских критиков, состоявшая из таких представителей новой поэзии и прозы как Андрей Белый, Вячеслав Иванов, Эллис (Кобылинский), Борис Садовский и другие. Некоторые из них посвятили обстоятельные статьи разбору поэтической и прозаической

---

[11] Валерий Брюсов, Федор Сологуб. Собрание сочинений, т. 1. Стихи, «Шиповник», 1910. «Русская мысль», 1910, март. отд. библиографический, стр. 53-54.

[12] Вл. Кранихфельд, Современные искания в области критики, театра и драмы, «Современный мир», 1907, № 2, отд. 2-ой, стр. 93-107.

продукции Федора Сологуба. Как и следовало ожидать, исходя из представления символистов о стиле как основном принципе и краеугольном камне символистской эстетики, стиль произведений Сологуба находится в центре внимания всех этих критиков, его литературных друзей и единомышленников. Символистские критики отводят Сологубу одно из первых мест, если не первое, во всей русской литературе, подчеркивая необычайную гармонию между его стилем (ритмом) и слогом (инструментовкой), какой они не находят ни у Тургенева, ни у Достоевского.

> ...с иных мест его творений много уносим мы богатств в житницу нашей словесности. Часто фразы его — колосья — полные зернами; нет пустых слов: что ни слово, то тяжелое зерно тяжелого его слога, пышного в своей тяжести, простого в своем структурном единообразии. Слог этого большого писателя: тяжелый его слог, тяжелый и пышный; в пышности единообразный; в единообразии — простой. Такова же и идеология этого задумчивого летописца: тяжелая его идеология, причудливая; в причудливости единообразная; в единообразии простая.[13]

Анализируя необычайное своеобразие сологубовского стиля, новая школа литературной критики должна была неизбежно поставить перед собой вопрос о литературных связях и влияниях на его творчество. Характерное для младшего поколения русских символистов отрицание своей зависимости от Европы, в частности от французских символистских писателей, выразилось в отсутствии попыток установить связь с этими последними. Зато пристальное внимание уделялось зависимости новейших писателей от русских классиков, преимущественно от Гоголя, в котором символисты признали своего духовного отца, наиболее близкого им по духу среди всех русских писателей. Это обстоятельство дало повод многим символистским критикам заново пересмотреть свое отношение к Го-

---

[13] Андрей Белый, Далай-Лама из Сапожка, «Весы», № 3, 1908, стр. 63-76.

голю, пристальнее присмотреться к гоголевскому языку и стилю, в частности в связи с замечаемой у Сологуба литературной зависимостью от Гоголя. В прессе того времени часто встречаются упоминания этой зависимости, вызвавшей к жизни усиление интереса к Гоголю и появление любопытных исследований, посвященных различным аспектам гоголевской идеологии и стиля. Критика отмечает, как, подобно Гоголю, Сологуб пытается вскрыть под чудовищно-отвратительной внешностью страшное зрелище умирания всего живого в человеческой душе, погибающей под бременем пошлости. Передонов не воплощение и носитель пошлости только, самодовольной пошлости, преуспевающей в мире; он также ее жертва. Его ужасает недотыкомка, эта материализованная в его воображении пошлость; он погибает в непосильной борьбе с нею. Как Гоголь считал себя живописцем, а свои создания картинами, « воплощением в страшные и чудесные формы мертвых душ », так и Передонов скорее пластическое изображение и воплощение пошлости, чем живой человек, изображение, носящее сходство с гоголевскими миргородскими помещиками с « головами, похожими на редьку хвостом вниз и хвостом вверх », на всех этих гоголевских полу-людей, полу-зверей, на утрированные фигуры персонажей « Сорочинской ярмарки », вплоть до героев « Мертвых душ », где « среди ужасных изображений зловещим пятном красуется портрет старика Плюшкина ».[14] Проблемам гоголевского стиля посвящена специальная работа, написанная Андреем Белым и обсуждающая художественные приемы Гоголя — вопросы музыкальной инструментовки гоголевской прозы, выразительные средства его синтаксиса, лексические фонды и т.д. Особая глава этой книги трактует черты стилевого сходства, наблюдаемые у Гоголя и Сологуба.[15]

---

[14] С. Шамбинаго, Гоголь и Гойя, « Русская мысль », отд. 2-ой, 1909, декабрь, стр. 1-19.
[15] Андрей Белый, Мастерство Гоголя, Огиз, Москва, 1934, стр. 291-295.

СОЛОГУБ О СВОЕМ РОМАНЕ. ЕГО ЭСТЕТИЧЕСКИЕ КОРНИ

Разъяснение многих недоуменных вопросов, поставленных перед критикой своеобразием сологубовского романа, следует искать в его эстетических взглядах. Чрезвычайно важно подчеркнуть снова тот факт, что в основе сологубовской эстетики лежит мысль о поэте как о творце, мысль, определяющая его способы изображения действительности и исключающая возможность всякого иного к ней отношения. В соответствии с собственными сологубовскими высказываниями, сила творца — художника, писателя, поэта — заключается в устремлении к тому, чего нет, но что может быть создано. Однако на своем пути лирика сталкивается с иронией, которая срывает покровы с действительности и открывает за этими покровами или, как он говорит, личинами, « за сонмищем уродливых демонов » вечно двойственный, вечно противоречивый, всегда и навеки искаженный лик ».[16] Открыть этот лик, скрывающийся за темными, иногда отталкивающими покровами действительности, и есть истинное призвание, подлинная задача тех, кто способен видеть, « а слепые не могут творить ». В литературе и в искусстве, в романе и портрете всегда есть лики и личины. Неглубокое и несущественное, что называют характером, составляет содержание и выражение портретов и литературных образов. Это личины, маски. На личинах написаны милость и свирепость, грусть и радость, начертания мечтаний, власти, силы, мудрости, ... всё земное, преходящее. Но вот личина упала, и открылось лицо, « вечный Лик, радостное самоутверждение, наперекор царящим в мире Личинам ... « Такие Лики — произведения великих художников, высокие создания искусства, — Джиоконда, Дрезденская Мадонна, некоторые другие ».[17]

---

[16] Федор Сологуб, Демоны поэтов. — В книге: Сказочки и статьи, « Шиповник », СПБ., 1909, т. 10, стр. 176.
[17] Федор Сологуб, Елисавета, — В книге: Сказочки и статьи, « Шиповник », СПБ., 1909, т. 10, стр. 130.

Едва ли можно сомневаться в том, что в « Мелком бесе » отражены эти эстетические взгляды Сологуба — тоска по миру красоты, стремление создать лучшую, идеальную жизнь, несмотря на некоторые противоречия этих взглядов с его утверждением, что он писал роман с натуры. Нельзя не согласиться с предположением Редько, что в романе изображается не столько действительная жизнь, сколько сологубовская мрачная реакция на окружающий мир, заставляющая его подмечать в нем только темные, удручающие душу стороны и из этих своих наблюдений создавать только мрачные картины и образы. С другой стороны, есть значительная доля правды также и в заявлении автора, что он писал « с натуры », что в основе его творческого процесса лежали наблюдения над провинциальными нравами и бытом. Весь вопрос заключается в том, как Сологуб понимал этот быт. По словам одного из критиков, Сологуб, подобно многим другим представителям так называемого « нового искусства », воспринимал косность и удушливую затхлость мещанского быта не как преходящее явление, свойственное русской провинции в определенную эпоху ее существования, но как « вечную категорию », как проявление мирового зла.[18] По мысли самого Сологуба, высказанной писателем в одной из его лекций о новом искусстве, люди и быт являются не содержанием искусства, а только материалом для него, поскольку, используя известный парадокс Оскара Уайльда, не жизнь творит искусство, а искусство творит жизнь. Еще более решительно писатель высказывает ту же мысль в другом месте: « никакого нет быта и никаких нет нравов, только вечная разыгрывается мистерия ».[19] В этих высказываниях нет никакого противоречия с прежним утверждением Сологуба, что « Мелкий бес » основан на точных наблюдениях, что он писал роман « с на-

---

[18] Валерий Брюсов, Стихотворения и поэмы. Предисловие, Ленинград, 1961, стр. 10.

[19] Федор Сологуб, « Театр одной воли ». — В книге: Сказочки и статьи, « Шиповник », т. 10, СПБ., 1909, стр. 140.

туры ». Только эта « натура » претворилась в сознании писателя в ощущение общечеловеческой трагедии.

« Мелкий бес » представляет собой один из этапов творческого процесса, о котором Сологуб говорит как о срывании покровов с действительности с целью открыть за личинами, « за сонмищем уродливых демонов вечно противоречивый и навеки искаженный Лик », лик поруганной в мире Красоты. Неважно, если последняя задача оказалась писателю не по силам, как в свое время Гоголю не по силам оказалось создание образа настоящей России. Однако первый этап, срывание покровов с действительности, может считаться художественно оправданным. Критика считает этот этап сологубовского творчества также оправданным исторически. В его способности подниматься от болезненных впечатлений при виде мещанской косности и низменного провинциального быта до ощущения последних как общечеловеческой трагедии современный Сологубу критик А. Волынский усматривает склонность к метафизическим обобщениям как отклик на свежие веяния эпохи.[20]

Очарование и восторг влекут зрителя, по словам Сологуба, к театральному зрелищу. Отвращение и ужас держат читателя прикованным к истории Передонова; ужас всё время нарастающий в предчувствии неизбежной катастрофы, в конце концов завершающей роман. Этим же доминирующим впечатлением, исходящим от главного героя, достигается сцепление всех частей романа и его идейное единство, если говорить о так называемой « бытовой » части романа.

КОМПОЗИЦИЯ

Однако, кроме бытовой части, в романе существует вторая сюжетная линия, о которой разве только с большой натяжкой можно говорить как о сюжетной

[20] А. Волынский, Федор Сологуб, Стихи. Книга вторая, « Северный вестник », 1896, отд. 2-ой, стр. 85-87.

линии, и, с еще меньшим основанием, как о втором плане романа, поскольку так называемые « эпизоды любовных игр » выпадают из общего художественного плана целого произведения. Противопоставленный низменной провинциальной среде мир эстетики Людмилы, как будто нарочито создан писателем как место отдыха для глаз и нервов, утомленных зрелищем окружающей пошлости. Подобно Гоголю, великому живописцу мертвящей душу пошлости, но терпящему крушение в своем стремлении создать « живое, а не мертвое изображение России », Сологубу также не удается его « творимая легенда », попытка создания мира красоты и гармонии среди окружающей серой обыденщины и пошлости. Можно было бы сомневаться в том, что такая попытка входила в творческий замысел романа, что мир Людмилы Рутиловой и Саши Пыльникова противопоставлялся их будничному окружению как мир красоты, невинной любви, любования прекрасным человеческим телом. Слишком похож был образ жизни сестер Рутиловых с их стремлением « поймать » любой ценой какого-нибудь мужа, с их наклонностью к лжи, сплетням, высматриваниям из окон горницы, выходящей на улицу, пристрастием к сластям, вину и пляскам на привычки, нравы и обычаи богоспасаемого российского Сапожка, символа всех прочих глухих городков провинциальной России. Не случайно чистота эстетических намерений Людмилы и невинность ее дружбы с Сашей Пыльниковым должны были вызвать, и действительно вызвали, серьезные сомнения у некоторой части критиков и читателей, если смотреть на эти отношения даже не передоновскими, а просто непредубежденными глазами. Людмила принуждена лгать и изворачиваться, когда эти отношения, далеко не лишенные известного привкуса эротицизма, сделались предметом обсуждения и сплетен сапожковских обывателей; Людмила заставляет лгать также и Сашу. Тем не менее, сам автор стремится выдать эпизоды так называемых невинных любовных игр за то прекрасное, что он противопоставляет

уродливому, изображенному на поверхности его чистого зеркала, в котором, по его уверению, нет кривизны: « уродливое и прекрасное отражается в нем одинаково точно ». Вслед за автором также и некоторые критики открывали в эпизодах любовных игр « родники чистоты и прелести », [21] « нежное дыхание просыпающейся, пока еще невинной любви, свет детского и девичьего ». [22]

С точки зрения художественной эпизоды отношений Людмилы и Саши, противопоставленные бытовой части романа, можно было бы, вслед за Редько, назвать художественно неоправданными, лишенными внутренней правдивости. Но и им можно найти объяснение в эстетике Сологуба. Помимо наблюдений над действительностью, списыванием « с натуры », Сологуб творит по своему произволу фантастический мир красоты и гармонии, куда он уходит от мира реальных вещей. Но эти два мира человек не может ощутить как синтез, а, непременно, как противоречие. Ощутить их как единство человеку не дано.

> ...и неизбежное страдание от недоступности для нас такого синтетического ощущения является единственной формой нашего знания о том, что конечная правда — в этом навеки сокровенном синтезе. [23]

Этот тезис сологубовской эстетики о невозможности синтеза двух миров, реально-бытового и идеально-фантастического, ставит под вопрос наличие у автора намерения объединить в одном художественном замысле две сюжетно различные части романа. Сотворенный воображением писателя идеальный мир красоты и гармонии нужен был для того, чтобы уйти в этот вымысел, забыться в нем, забыть о передоновщине и Передонове. Это своего рода искусственный рай в

---

[21] Александр Блок, О реалистах, op. cit., стр. 126.
[22] Ю. А. (Ю. И. Айхенвальд), Федор Сологуб. Мелкий бес, « Шиповник ». СПБ., 1907, « Русская мысль », 1907, сентябрь, отд. 2-ой, стр. 170-172.
[23] С. Адрианов, « Книга очарований » Федора Сологуба, « Вестник Европы », Хроника, 1909, № 6, стр. 761-765.

стиле Гюисманса-Дез Эссента, отдых для глаз и воображения, творимый в глубоком одиночестве, в отъединении от людей и грубой жизни, тщательно оберегаемый от злой обычности; чтобы не вторглась эта обычность в мир фантазии, не брызнула бы грязью пыльных улиц на « прекрасное, кроткое, задумчивое » лицо мечты. Не трудно рассмотреть в этом вымышленном мире стремление убежать от жизни, уйти в свою « творимую легенду », которая, подобно искусственному раю Дез Эссента, твердит о том, что нет исхода, что бегство это единственное средство спасти от гибели и омертвения живую человеческую душу.

Не только самую идею ухода от жизни, но также и художественный материал для построения своего фантастического рая Сологуб часто черпает из сокровищницы западноевропейского символизма. Античный культ плоти, симфония запахов и красок — все эти интегральные части, из которых сотворен мир эстетики Людмилы, не тот ли это самый художественный материал, напоминающий любование переливами тканей и драгоценных камней, составляющий основу художественного рисунка в уайльдовских сказках « Рыбак и его душа » или в « Счастливом принце », из которого соткан также мир восхищения искусством и культурой Средневековья у Гюисманса ? Как то, так и другое — не что иное, как порождение пессимизма, отрицающее окружающую действительность и призывающее к уходу в мир фантазии.

Если обратиться теперь к так называемой бытовой части романа, то есть рассказу о людях и событиях, основанному на непосредственных наблюдениях, хотя и проходящих сквозь призму авторского сознания и своеобразно в нем преломляющихся, то нужно признать, что последняя так же далека от традиционной концепции бытового романа, как и вымышленно-фантастическая его часть. Бытовой роман рассматривает героя в его многообразных отношениях к семейной, социальной, профессиональной среде, изображает характеры в их динамическом развитии, устанавливает

их взаимоотношения друг с другом и с социальной средой. Ничего этого нет в романе Сологуба, в котором полностью отсутствуют биографические данные; нет деталей семейной обстановки и социального окружения, формирующих характер и показывающих его в постепенном развитии. Здесь герой появляется на сцене со всеми сообщенными ему автором характерными чертами без указания на его происхождение и развитие, на участие в этом развитии семейных, социальных и других факторов. Напротив, в ходе романа создается впечатление, что не эти факторы, а Передонов доминирует над действием, над другими характерами и окружением, поскольку Передонов насыщает людскую среду, внешнюю обстановку и даже природу своей болезненной подозрительностью, ненавистью к людям и враждебным отношением ко всему миру. Это происходит оттого, что, хотя рассказ ведется от имени автора, в третьем лице, изображение действительности в нем носит сугубо объективный характер. Субъективная передача впечатления достигается путем использования главного характера в качестве заместителя автора, контролирующего через главного героя всё действие романа, участие в нем остальных персонажей, роль окружения: всё это является только объектом познания героя-автора. Изображение действительности как мироощущения художника, действительность как « функция души », структурная роль героя как фокуса, в котором отражется действие, среда, а также и все второстепенные персонажи романа, отмечались в предшествующем изложении как основные принципы французского символистского романа. На этих же принципах построен и роман Сологуба. В романе нет фабулы в традиционном смысле этого слова, то есть как системы событий, раскрывающих характеры и взаимоотношения людей, точно так же как нет ее, например, в гюисмансовском « Наоборот ». Нет в « Мелком бесе » и самых событий, так же как нет и самостоятельно действующих второстепенных персонажей-героев. Вместо этого, роман

рисует серию душевных переживаний героя, раскрывающих его характер, отражающийся и развивающийся в других персонажах. Единство обеспечивается единством художественного замысла, основного мотива или доминирующего впечатления, контролирующего все компоненты и стягивающего все нити романа. В « Мёлком бесе » таким основным мотивом, определяющим художественный замысел писателя, является идея косности провинциальной жизни и ее пагубное влияние на человека, приводящее к распаду личности, к гибели человеческой души. Все отталкивающие черты, всю удушливую атмосферу затхлой провинциальной жизни автор собрал в одной фокальной точке, в образе главного героя, который, в сущности, не является даже самостоятельным характером, а скорее выразителем субъективного отношения автора к окружающей обстановке. Такой способ представления художественного материала сообщает литературному произведению сугубо монологический характер, исключающий многоплановость или, как говорят, многогласность и сводящий всё смысловое значение романа к изображению внутреннего мира героя-автора.

При отсутствии в романе нескольких на равных правах действующих персонажей, нескольких сталкивающихся между собой независимых сознаний, исключается необходимость прямого вмешательства « всеведущего » автора с его, как говорит Бахтин, « избытком сознания » (« авторским избытком »), функцией которого в многоплановом романе является объединение разрозненных действий и отдельных планов в одно монологическое целое. [25] По этой причине прямое авторское слово, дополняющее и объясняющее действие, почти отсутствует в « Мелком бесе », в котором нет почти случаев прямого вмешательства автора в события, поскольку нет и самых событий, а голос героя сливается с авторским голосом во всей

[25] М. Бахтин, Проблемы поэтики Достоевского, Москва, 1963, стр. 96.

так называемой бытовой части романа. Образ героя как выразителя авторского мироощущения, выявляющий себя достаточно отчетливо в словах и действиях, не нуждался в специальных отступлениях для какого-либо расширительного истолкования или разъяснения, будучи рупором авторского настроения по отношению к окружающей среде, исключающего возможность какого-либо творческого воздействия на эту среду, видящего в бегстве единственный способ избавиться от ненавистного мира. Только несколько раз на протяжении романа звучит независимый авторский голос, не сливаясь с голосами героя или других персонажей. Временами, по-видимому, автор чувствует недостаточность только живописного описания окружающей пошлости, считая нужным уяснить себе и читателю причины, доводящие до омертвения человеческую душу. Одной из таких причин он считает отношение к природе. Передонов ощущал природу как некую враждебную силу, отражающую его собственную тоску и страхи. Он наделял природу мелкими человеческими чувствами, не видя в ней той силы, которая одна только создает истинные отношения, глубокие и несомненные, между человеком и природой. Трагедия Передонова, по мнению автора, заключалась в том, что « ослепленный обольщениями личности и отдельного бытия, он не понимал дионисических, стихийных восторгов, ликующих и вопиющих в природе ». [26] В другом авторском отступлении Сологуб пытается уяснить себе и читателю еще одну причину духовного убожества Передонова и ему подобных. Он усматривает эту причину в потере жизненной цели, в отсутствии у них стремления к преследованию истины.

Да, ведь и Передонов стремился к истине, по общему закону всякой сознательной жизни, и это стремление томило его. Он и сам не сознавал, что тоже, как и все люди, стремится к истине, и поэтому смутно было его беспокой-

[26] Федор Сологуб, Мелкий бес, op. cit., стр. 250.

ство. Он не мог найти для себя истины, и запутался, и погибал.[27]

В этих двух единственных в своем роде отступлениях, в особенности во втором из них, содержится ценное указание, — которое иначе трудно подметить, исходя из поведения Передонова, — на некоторые черты характера, более человечные, более потенциально доступные влиянию истины и добра, которые сближают Передонова с автором. В них звучат подлинно человеческие нотки понимания и сострадания, которые трудно было вплести в общую мрачную ткань рассказа бытовой части романа. Таких и подобных им отступлений в романе не много. Несколько других пассажей от имени автора дают исход его возмущению по поводу поруганной в мире телесной красоты, божественной плоти, в честь которой Сологуб слагает восторженные гимны в эпизодах любовных игр Людмилы и Саши, не говоря уже о его стихах и позднейших его романах.

При таком слабом применении авторского комментария едва ли можно говорить о широком использовании « авторского избытка сознания », позволяющего читателю догадываться о том, чего не знают герои, и предугадывать развязку в этом избытке авторского кругозора. Развязка в сологубовском романе внушается читателю иным способом: предчувствие трагического конца угадывается в трагическом нарастании фактов, указывающих на обострение душевной болезни Передонова, — маниакальной подозрительности, мании преследования, ненависти к людям, ужаса перед иррациональным. При этих условиях едва ли правильно говорить о рассказчике как о « всеведущем авторе », от имени которого ведется рассказ. Однако и роль автора как простого наблюдателя событий, неизбежно ограничена, вследствие передачи большей части авторских функций главному герою, поскольку поле зрения автора-героя замыкается кругом событий, в которых он принимает непосредственное участие, оставляя за бортом всё, что находится за пределами его кругозора.

---

[27] Ibid., стр. 280.

ПЕРСОНАЖИ. ПРЕДШЕСТВЕННИКИ ПЕРЕДОНОВА

А между тем кругозор этот очень тесен. Герой живет замкнуто в своем собственном маленьком мирке, в своем отъединенном от других людей сознании, в изоляции от окружающего общества. Он обрекает себя на полное одиночество, страшась людей и их злобы, подобно другим символистским героям, стремившимся оградить свой, в их представлении, лучший идеальный мир от вторжения низменного и пошлого, грозящего разрушить их идеальный мир, в котором они живут по собственному выбору.

Мир Передонова так же замкнут, как и мир иного символистского героя, как мир Дез Эссента, хотя это и не мир по собственному выбору, поскольку в его распоряжении нет средств и возможностей для такого выбора. Его трагедия — трагедия отъединенного сознания, но он живет среди таких же отъединенных сознаний, и это его удел жить так, а не иначе. Передонов, по словам Сологуба, не принимал участия в делах других, не любил людей, не думал о них иначе, как только в связи со своими собственными выгодами и удовольствиями. Однако и все его окружающие изображаются такими же безучастными и равнодушными свидетелями чужой жизни и чужих деяний. Поэтому, если добровольная изоляция, на которую обрекает себя Дез Эссент, вызвана его действительным или воображаемым превосходством и стремлением оградить свой мир от вторжения бедной и грубой жизни, Передонова укрепляет в его отъединенности от людей такая же отъединенность других человеческих сознаний в его окружении. Из этой неизбежности судьбы маленького обывателя вытекает более глубокий пессимизм русского символистского романа. Между тем как Дез Эссент после временного разрыва возвращается в общество и будет как-то сосуществовать с ним и со своими современниками, членами этого общества, сологубовский герой сходит с ума и гибнет,

потому что для него нет выхода, как нет и возможности примириться со своей средой и существующими социальными условиями. Глубокий пессимизм Сологуба, усиливаемый его личным печальным жизненным опытом, укореняется и укрепляется благодаря фактам современной ему скудной русской действительности.

Она же, эта удушливая русская действительность, объясняет происхождение других персонажей. Передонов в своей отъединенности от людей и общества не единичное явление; у него есть предшественники в русской литературе, целая серия персонажей с отъединенным сознанием, начиная с гоголевского Акакия Акакиевича и кончая такими созданиями Достоевского как Макар Девушкин, « человек из подполья » и другие. Главный герой этих произведений — личность, живущая в отъединении от других людей, замкнутая в пределах своего собственного сознания. Однако непосредственным предшественником Передонова, если не образцом для подражания, является чеховский Беликов, герой его знаменитого рассказа « Человек в футляре », упоминаемый Сологубом в « Мелком бесе » в разговоре девицы Адаменковой с ее незадачливым женихом Володиным: « А вы читали « Человека в футляре » Чехова ? Неправда ли, как метко ? » [28]

Как Передонов, так и Беликов принадлежат к одному социальному кругу: оба они учителя провинциальной гимназии. Как тот, так и другой живут в маленьком, глухом русском городишке в окружении, косном и сугубо мещанском, обывателей города и своих опустившихся коллег. Сходство между этими двумя персонажами распространяется на некоторые черты характера и даже физического описания. Беликов, « человек в футляре », чрезвычайно заботится о своем здоровье: даже в теплую погоду он ходит с зонтиком, с поднятым воротником пальто. Передонов, выходя на улицу, тщательно одевается, кутает шею

[28] Ibid., стр. 71.

шарфом, застегивает пальто на все пуговицы. Боясь схватить простуду, Передонов всегда выбирает такое место, чтобы не дуло в спину и в уши не надуло бы сквозняком. Собираясь на свадьбу, Передонов моется теплой водой, чтобы не застудиться. В квартире у Передонова всегда душно и смрадно, все окна закрыты, потому что он боится сквозняков.[29]

Беликов, в изображении Чехова, маленький человек, подверженный всем случайностям внешних обстоятельств, зависящий от условий окружения, прихоти и каприза начальника, доброй или злой воли коллег и соседей. Преобладающим его настроением является поэтому чувство неуверенности в своем относительном благополучии, состояние страха, вечного опасения возможных неприятностей, заключенное, как в формуле, в постоянно повторяемых им словах: « как бы чего не вышло ». Свои опасения Беликов сообщает товарищам и коллегам, заражая и их чувством постоянного страха за свою судьбу, заставляя их тоже всего бояться. Бояться громко говорить, получать и писать письма, читать газеты и книги. Передонов не любил людей и чуждался их. Встречи с новыми людьми только волновали и угнетали его. Он чувствовал себя в безопасности только замкнувшись от мира в окружении себе подобных, людей, которых можно было обругать, толкнуть, сказать им грубость. Свою сожительницу Варвару он ценил за то, что можно было издеваться над ней, не встречая ни малейшего отпора или протеста с ее стороны. Такие отношения с людьми наполняли его душу вечным страхом. Ему казалось, что все вокруг злоумышляют против него, завидуют ему и всячески стараются повредить его репутации и служебной карьере. Шел ли он по улице, ему казалось, что везде в домах жили люди, чужие, враждебные, может быть тоже злоумышлявшие против него. Говорил ли он о своем предполагаемом переезде на другую квартиру, в его глазах отражалось « пугливое

---

29 Ibid., стр. 17, 60, 250, 252.

беспокойство»: как бы не узнала об их планах хозяйка и не начала скандалить. Предлагает ли Володин приготовить для него сладкое блюдо, у Передонова сразу возникает мысль, что его хотят отравить. Во время игры на биллиарде местный помещик Мурин в шутку прицеливается в Передонова биллиардным кием и тот приседает от страха, воображая, что Мурин хочет его застрелить. Даже собираясь посвататься к одной из сестер Рутиловых, он стоит под окном с лицом угрюмым и почти испуганным, и ему становится грустно и страшно. Уходя от прокурора, обещавшего ему защиту и поддержку, Передонов томится неопределенными страхами, которые укрепили в нем грозные речи прокурора. Даже самый вид прокурорского дома вызывает в нем чувство тоскливого страха и кажется ему, что дом имеет тоскливый и злой вид. Открывшая дверь горничная приближалась к двери «крадущимися шагами», и ему чудится, что она долго смотрела в щелку перед тем как открыть дверь. Всюду враги, всюду страхи, и подстерегающая его опасность. Их бывшая прислуга поступила на работу к жандармскому офицеру. Лицо Передонова при этой вести выражает ужас: «наскажет, чего и не было, а жандармский намотает на ус, пожалуй, и в министерство напишет».[30] Портрет Мицкевича со стены подмигнул Передонову. «Подведет», испуганно подумал Передонов, быстро снял портрет и повесил вместо него портрет Пушкина. В саду растут лютики. Страшное название. Вот возьмет их Варвара, заварит вместо чаю, и отравит его. Такие выражения как *страх, ужас, робость, испуг, опасение* входят как неотъемлемая часть в состав всякого эпитета, приложенного к характеристике Передонова, точно так же, как и все производные от этих слов. Как и Беликовым, Передоновым владеет чувство постоянного страха; но в то время как у первого этот страх принимает вполне конкретные формы опасения за свое

[30] Ibid., стр. 218.

благополучие, у Передонова это ужас перед самым существованием, перед загадками жизни и смерти, перед иррациональным в мире и в человеческой душе. Беликов и беликовщина, по замыслу Чехова, являются воплощением отсталости, упадка и моральной косности, стремящейся задержать развитие живых сил. Однако беликовы живут в окружении этих живых, растущих сил и терпят поражение в борьбе с ними. Передонов же — воплощение сологубовского крайнего пессимизма, для которого нет исхода в этой жизни, в которой он не находит живых сил, способных противостоять моральному распаду человеческой личности среди поглощающей его душу пошлости. Беликов всё-таки живой человек, который, хотя и не часто, может встретиться в жизни. Его окружение — общество нормальных людей с их большей частью отрицательной реакцией на беликовых и беликовщину вплоть до открытой борьбы с ними. Передонов не живое лицо, но собирательный тип, он только воплощение сологубовского субъективного восприятия мира и его своеобразная передача читателю сквозь призму авторского восприятия. Такое сугубо индивидуалистическое восприятие недостатков современного общества и своего личного окружения отмечает роман нового типа, появившийся в конце девятнадцатого века на смену прежнего реалистического и натуралистического романа. В этом смысле можно говорить о « Мелком бесе » как о символистском романе и о Передонове как о типичном герое этого романа.

ПЕРЕДОНОВ. СПОСОБЫ ХАРАКТЕРИЗАЦИИ И ЕГО РОЛЬ В РОМАНЕ

Работая над выяснением языковых и стилистических особенностей различных литературных школ, один из современных литературных исследователей, П. Г. Пустовойт, пришел к интересному выводу о различной

степени индивидуализации характеров у представителей различных литературных направлений. По словам этого автора, реалистическое искусство стремится к максимальному развитию всех, в том числе второстепенных, черт и признаков. Эта цель достигается с помощью портретной, психологической, речевой характеристики, а также путем использования таких приемов и художественных средств, какими являются внутренние монологи, авторские отступления, помещение героев в определенные условия бытовой среды и различных жизненно-правдивых ситуаций. [31] Совсем по иному трактуется эта проблема писателями романтиками. Индивидуализация в романтическом произведении предполагает максимальное устранение второстепенных черт и признаков характера. « Романтические герои индивидуализированы как воплощение преимущественно одной какой-нибудь страсти; другие второстепенные свойства их характера несколько приглушены, заслонены ведущими чертами ». [32]

В символистском романе с одним героем, доминирующим над действием, где весь внешний мир и все окружающие люди являются только отражением авторского « я », намеренно устранены всякие следы индивидуализации героя, так же как и второстепенных персонажей. В каждом из них подчеркнута одна, реже две-три черты, не столько раскрывающие их индивидуальность, сколько содействующие автору в достижении наиболее яркого и отчетливого изображения авторского субъективного представления о мире. Те же немногие черты, результат специального отбора, отражены и в речевых характеристиках персонажей.

Чрезвычайно ценными в смысле уяснения характера Передонова и его роли и месте в романе являются собственные взгляды Сологуба по этому вопросу. В своих заметках о театре Сологуб выдвигает требование, чтобы в драме был только один герой, только одна

---

[31] П. Г. Пустовойт, Слово. Стиль. Образ, Москва, 1965, стр. 147.
[32] Ibid., стр. 145.

точка, на которой бы сосредоточивалось всё внимание зрителя. Сологуб считает, что все лучи сценического действия должны сходиться в одном герое, в одном фокусе, чтобы достичь наибольшего драматического эффекта и более глубокого влияния на зрителя. Все другие персонажи, по мысли Сологуба, представляют собой только определенные ступени приближения к главному герою. В то же время Сологуб решительно отрицает необходимость пышных декораций и большого количества деталей, всего того, что может отвлечь зрителя и ослабить эффект сценического действия.[33] Эти свои эстетические принципы Сологуб в значительной степени использует в романе « Мелкий бес ». Отсюда становится понятной чрезмерная переобремененность Передонова всеми отрицательными чертами провинциальной среды, отсутствие деталей его биографии и формирования этого характера, только слабые намеки, вместо описания, на некоторые повторяющиеся черты второстепенных персонажей, незначительная роль, отводимая среде и физическому окружению.

Роль героя, как выразителя и истолкователя авторского способа восприятия мира, определила его место в романе как фокальной точки, стягивающей все структурные компоненты романа. Она же в известной степени определила и способы характеризации. В последней почти полностью отсутствуют биографичские данные и другие условия, определяющие развитие характера. Не много места уделяется и физическим описаниям, зато значительная роль отводится самораскрытию характера в речи и в действиях. Выводя своего героя на сцену, автор только вскользь отмечает его маленькие заплывшие глаза, румяное и равнодушно-сонное лицо. В романе отсутствуют косвенные характеристики, едва ли, впрочем, возможные при монологическом стиле произведения,

---

[33] Федор Сологуб, « Театр одной воли ». — В книге: Сказочки и статьи, стр. 146, 154.

в котором представлено не столько множество сталкивающихся между собой сознаний и характеров, сколько делается попытка изобразить единый, замкнутый в себе характер, существующий и действующий в своем изолированном мире, в отъединении от других людей. Скудость физического описания и отсутствие косвенных характеристик с избытком восполняется обилием определений, выраженных прилагательными и наречиями, заставляющих подозревать в Передонове злой, угрюмый и подозрительный характер, а также самораскрытием характера в действии.

Передонов равнодушен к окружающей людской среде. Он знает о людях столько, сколько ему необходимо знать для соблюдения своих удобств и выгод. В остальных случаях он им враждебен точно так же, как и люди враждебны ему. Ненавидя людей, Передонов редко и неохотно входит в какие-либо сношения с ними, и все его отношения к людям отмечены тяжелым недоброжелательством, за исключением тех случаев, когда он извлекает из них какую-либо для себя выгоду или встречается с людьми более высокого социального положения. С ними он искателен и подобострастен. Зато он откровенно груб со всеми теми, кто нуждается в нем самом. Зная намерение Вершиной женить его на Марте, он не стесняется ни с той, ни с другой. На приглашение Вершиной зайти к ней после церкви он *угрюмо* идет за ней по дорожкам сада, *сумрагно* здоровается с Мартой, *сердито* смотрит на предлагаемый ему сахар и *грубо* отказывается от него со словом: *гадость*. В течение всего времени, что он сидит у Вершиной, он смотрит *нахмуренно* и *тупо* полусонными глазами, *хмуро* здоровается с братом Марты и *злым* голосом, *сердито* спрашивает, отчего они смеются. С *угрюмым* воодушевлением хвастливо объявляет Вершиной о том, что покровительствующая Варваре княгиня, влиятельная, живущая в Петербурге особа, обещала дать ему хорошую должность, когда он женится на Варваре. С еще более откровенной грубостью Передонов ведет себя со своей сожитель-

ницей Варварой: отвечает ей *угрюмо,* советует ей готовить себе платье в могилу и, в пылу спора по поводу их будущей свадьбы с *тупым* и *равнодушным* видом плюет ей в лицо.

Преобладающим настроением в характере Передонова является чувство страха, а его отношение к людям, которых он опасается, подозревая в них своих потенциальных врагов, окрашено всеми оттенками злобы, угрюмости, досады, свирепости, ожесточения. Предполагая съезжать с квартиры, Передонов и Варвара делают всё возможное, чтобы привести свое прежнее жилище в наихудшее состояние. Они плюют и льют остатки кофе на стены, рвут и пачкают обои и приглашают своих гостей помогать им в этом разрушении *на зло хозяйке.* В клубе, где он играет на биллиарде, Передонов разговаривает со своими партнерами *досадливо,* отвечает на вопросы *угрюмо* или *угрюмо* отмалчивается. Рутилову, который стремится выдать за него замуж одну из своих сестер, он отвечает *сердито,* а с самими девушками разговаривает *угрюмо* и отрывисто или *угрюмо* молчит. Со своей гостьей Грушиной он обходится неприветливо и грубо; смотрит на нее *свирепо* и отвечает с *ожесточением,* а затем *сердито* умолкает, пока Варвара не сообщает ему о том, что сбежал их домашний кот. Тогда *злоба* его сменяется *страхом.*

Злоба, недоверие, постоянная настороженная подозрительность по отношению даже к близко стоящим людям являются производной величиной от свойственного его характеру страха, опасения, что люди способны ему повредить, оклеветать его, даже отравить. Он наклоняется к дымящемуся стакану кофе: « нюхаю, не подсыпано ли яду ». Отказывается от чая у Вершиной: « еще отравят », — думает он. « Отравить-то всего легче ». Володин наливает ему стакан водки; на лице Передонова отразился ужас: не подсыпана ли в водку отрава ? Он выплеснул водку на пол и зачурался. Исчез домашний кот: наверное, побежал к

жандармскому и там ему вымурлычит даже то, чего не было. Старая домохозяйка прислала забытую им на прежней квартире шляпу: наверное, наколдовала в шляпу. Баран проблеял на перекрестке. Баран похож на Володина, и Передонов снова во власти страха. Может быть, Володин оборачивается бараном, чтобы следить за ним. И *страшно* ему стало.

Страх и злоба, и недоверие к людям. Плохо складывалась жизнь для Передонова. Кругом зависть, недоброжелательство, козни товарищей. Жизнь казалась *скучною* и *печальною. Тоскливо* было на душе у Передонова. Новый мотив вплетается в душевные переживания Передонова, мотив неприятия тягот жизни, критического к ней отношения. Передонов не только страшится загадок жизни и потому верит в колдовство и заклинания; он также способен тосковать при виде неустройства и безобразия, несмотря на то, что ненавидит гармонию, порядок, чистоту и красоту в жизни, на то, что, по словам автора, видит счастье только в ублаготворении своей утробы, в сне, в праздности. И хотя этот идеал счастья почти осуществлен в его жизни, — никто не мешает ему наслаждаться жизнью по собственному вкусу, поскольку и все окружающие живут той же праздной бессодержательной жизнью, — Передонов, в отличие от прочих своих сограждан, постоянно томится неясной тоской, неопределенными волнениями и страхами, находя отражение своей тоски в вещах, в природе и в окружающей обстановке. Тягостное настроение и чувство тоскливого страха вечно тяготеют над его душой. Идя по улице, он думает *тоскливо,* что вечно почему-то попадается ему жандармский: не следит ли за ним ? Может быть уже прохожие дивятся, зачем он идет по улице. *Тоскливо* стало ему. Проходя мимо домов, он думал, что у каждого дома есть свои покойники. Человек умрет, так и дом надо бы сжечь, — *тоскливо думал* Передонов, — и дома усиливали в нем настроение *тоскливого страха.* Когда он ехал венчаться, *грусть* томила его. « Злые люди », думал он *тоскуя.* Когда Передонов возвра-

щался от Володина, *тоска* томила его. Он молча шел и *тоскливо* озирался по сторонам.[34] Выражения *тоска, тоскливый, унылый, печально, грустно* и все производные от этих слов сопровождают почти каждое появление Передонова на страницах « Мелкого беса ». Откуда это проявление тоски, томления по чему-то иному, у опустившегося, тупого обывателя, косность и мертвенность чувств которого Сологуб подчеркивал не раз на страницах романа ? Откуда у него это томление ? По ком и по чем может тосковать Передонов с его мертвым, растлевающим аппаратом сознания ? Трудно ответить на этот вопрос, если подходить к герою как к художественному изображению живого человека, как к представителю определенной общественной группы. Не много помогают уяснению образа Передонова ссылки автора на свойственное каждому человеку стремление к истине и на утрату жизненной цели. Еще менее убедительно звучат объяснения, связывающие настроения Передонова с отсутствием у него ощущения и понимания дионисических, стихийных восторгов, ликующих в природе, с его неумением чувствовать жизнь природы, ощущать истинные, глубокие и несомненные отношения, существующие между природой и человеком. Несмотря на всё это, Передонов, как характер, продолжает оставаться противоречивой загадкой, если рассматривать его как изображение живого человека.

Передоновский характер представлен читателю в трех его главных аспектах. *Первый аспект* — отношение к миру внешнему и потустороннему: к миру вещей и общественных отношений, к религии, воспринимаемой им как некая форма колдовства и неведомых ему чар и обмана. Этот мир внушает ему суеверный страх угрозой какой-либо неожиданной катастрофы. *Второй аспект* — его отношение к людям, отмеченное не только враждебностью, но и активным стремлением вредить. Доносы, клевета, сплетни, преследование и

[34] Ibid., стр. 217, 135, 256, 279, 337, 48.

порка гимназистов, своих учеников, грубость и беспредметная злость к каждому живому существу, с которым он приходит в соприкосновение, — таковы внешние формы его отношений с окружающей людской средой. Мелкая трусливая похотливость, мертвенность мысли и чувства — еще другие черты, дополняющие характер героя, как представителя провинциальной мещанской среды. *Третий аспект* характера, внутренний мир Передонова, отмеченный вечной тоской и томлением, чертами, не наблюдаемыми ни у кого из прочих персонажей романа. Эти черты резко выделяют Передонова на фоне других обывателей маленького провинциального городишки. Эти черты находятся в противоречии с двумя первыми аспектами его характера, — чувством страха и активной ненависти к людям, — чертами, изобличающими в нем представителя ненавистного Сологубу мещанского общества. Откуда тоске и томлению взяться в мертвой душе Передонова ? Сологуб не раз отмечал омертвение его души. « Ходячий труп », отозвался он о Передонове, описывая его отношение к религии, его неспособность понять церковную службу в ее внутреннем движении, нелепое совмещение в нем неверия в живого Бога и Христа Его с верою в колдовство, чары и заклинания. Даже в минуты подъема и одушевления Передонов представляется автору большой заведенной куклой, пустившейся в пляс. « В глазах у него не было никакого выражения, и только ... жадный огонь *мертво* мерцал в его глазах. Очки прыгали на носу механически, как на неживом ».[35] Между тем чувство тоски и томления не случайное явление, вызванное какимлибо внешним событием или столкновением с людьми; оно доминирующая черта его характера, проявляющаяся чаще всего при виде скудости и убожества окружающей жизни. В изображении Передонова даны как бы два образа, два человеческих сознания. Одно мертвое и равнодушное ко всему, недоступное ничему

[35] Ibid., стр. 39, 231, 241.

человеческому, другое — тоскующее, страдающее и глубоко человечное. Две черты, трудно совместимые в одном характере. Но характер ли Передонов? Или, может быть, Передонова вовсе нет в романе, как утверждал Редько в своем литературном разборе « Мелкого беса » ? Изображение характера Передонова, заключенное в рамки трех основных его черт — страха, ненависти и тоски, надо признать крайне схематичным, так же как схематичны и все описания, относящиеся к человеческой среде и физическому окружению в соответствии с одним из принципов сологубовской эстетики, требующей использования только немногих деталей при описании обстановки. Скудостью деталей и незначительной ролью, отводимой второстепенным персонажам, достигается рельефное изображение главного героя, а сведение характера к двум-трем главным чертам привлекает внимание к ним читателя и усиливает впечатление от того, что автор стремится показать наиболее выпуклым образом. Но ведь этот прием есть не что иное, как присущая символистскому роману деформация действительности, представляемая романом с одним героем, доминирующим над действием, от которого исключительно зависит выбор среди окружающих его явлений, результаты которого он навязывает читателю. Передонов является таким доминирующим героем в сологубовском « Мелком бесе », деформирующим действительность в соответствии со взглядом на вещи и мироощущением автора. В Передонове отражены две стороны восприятия мира, подмечаемые также у Сологуба и других писателей символистов: ненависть к окружающему, с одной стороны, томление и тоска по тому, что недостижимо, но что должно быть достигнуто. Дульцинея — истинная красота этого мира, и Альдонса — служанка земного быта. Вечная борьба двух начал, а в результате: « воистину в нашем веке *надлежит* красоте быть попранной и поруганной ». [36]

[36] Ibid., стр. 68.

ВТОРОСТЕПЕННЫЕ ПЕРСОНАЖИ

В романе, где только один герой доминирует над действием, нет других персонажей, существующих по собственному праву; их появление, место в действии и самые характеры определяются волею героя, его выбором, иногда просто воображением. В « Мелком бесе », помимо семьи Рутиловых и персонажей, связанных с их миром и составляющих второй план романа, все второстепенные персонажи появляются и исчезают по воле главного героя, составляя вместе с физической средой, природой, внешней обстановкой только часть окружения, в котором живет и действует герой. Однако, хотя появляясь и исчезая по воле главного героя и по его произволу, второстепенные герои обладают неодинаковой долей самостоятельности. В то время, как одни из них противопоставляются главному герою, иногда входят с ним в тот или иной конфликт, так или иначе влияют на его судьбу или участвуют в развитии действия, другие составляют только фон, только часть окружения, тогда как третьи целиком зависят от воли героя, иногда являются продуктом его воображения. Известной самостоятельностью в романе обладает директор гимназии Хрипач, имеющий возможность и действительно пытающийся влиять на судьбу подчиненного ему Передонова, а также все влиятельные лица в городе, к которым Передонов обращается за поддержкой, хотя их роль и место в романе сводятся к нескольким эпизодическим появлениям. Маленький школьник Крамаренко, систематически преследуемый Передоновым и терпящий благодаря ему несправедливые наказания от своего отца, вступает с ним в решительный конфликт, выливая свое негодование и возмущение в резких словах « подлец » и « мерзавец », брошенных в лицо ненавистному учителю. Местный нотариус Гудаевский публично оскорбляет Передонова в клубе за то, что последний систематической клеветой и доносами убедил его жену высечь их маленького сына. Сестры Рутиловы постоянно издеваются над Передоновым,

высмеивая его чудачества и слабости. Даже его сожительница Варвара, отражение передоновской грубости и злобы, готовая переносить все оскорбления, чтобы заставить его жениться на ней, добившись своей цели и сделавшись его женой, резко меняет тактику и начинает издеваться над его маниакальными видениями, считая их чудачествами вечно пьяного Передонова, тем самым усиливая развивающуюся в нем манию преследования. В том же направлении действуют и шутки его ближайшего компаньона по биллиарду и грубым развлечениям, учителя местной ремесленной школы Володина.

Впрочем о самостоятельности некоторых второстепенных персонажей, в смысле их места в романе и некоторой независимости действий, можно говорить только в известном ограниченном смысле, то есть, что они существуют где-то в особом плане, за пределами индивидуального мира главного героя, а не зарождаются в его сознании подобно другим, менее самостоятельным персонажам. Их роль в романе, по-видимому, заключается в том, чтобы дать возможность читателю иногда взглянуть на Передонова со стороны и не предубежденными глазами его ближайшего окружения, хотя эти самостоятельные действия и оценки далеки от того, что входит в понятие косвенной характеристики. Гневное выступление маленького Крамаренко, пристальное внимание к его странностям со стороны директора гимназии Хрипача, насмешки Варвары и Володина над его, как они думают, чудачествами появляются почти в конце романа для того, по-видимому, чтобы подготовить читателя к трагической развязке, потере Передоновым рассудка и убийству им Володина.

Характерно для человеческого окружения Передонова, что последнее настолько сливается с ним, что потребовалось использовать такое сильное средство как убийство для того, чтобы местное общество убедилось в том, что Передонов действительно сумасшедший. До этого времени странности Передонова

никого не удивляли; они не казались странностями людям, наделенными ими едва ли не в такой же мере, как и сам Передонов. Ни в ком не вызывало удивления, например, злобное стремление Передонова « насолить » домовой хозяйке перед переездом на другую квартиру. Вместе с Передоновым и Варварой Володин и другие гости рвут и пачкают обои, плюют на стены, колотят их сапогами. Володину и этого мало: он начинает пачкать и другие комнаты, с восторгом сообщая вошедшему в дом Передонову: « И в зале напачкали ! Ура ! » — « Ура ! » — закричал Передонов и захохотал громко и отрывисто. Закричали « ура » и дамы. Началось общее веселье ».[37] Присутствовавшая при этом другая гостья, жена землемера Преполовенская, принимает деятельное участие в разрушении квартиры и в общем восторге по этому поводу. Она даже подстрекает Володина: — Конечно, пачкайте, Павел Васильевич !

Передонов и Варвара плетут клевету и сплетни, пороча доброе имя и репутацию своей гостьи, ее сестры и мужа, но и Преполовенская не остается в долгу: она хитро старается настроить Передонова против его сожительницы и выдать за него замуж свою сестру. Поведение Передонова выходит за рамки принятых условностей быта, даже за рамки рационального; однако никому из его знакомых и завсегдатаев его дома выходки Передонова не кажутся необычными или странными. Передонов пускается в пляс с пьяной домохозяйкой, по-видимому, с целью отвлечь ее внимание от испачканных стен и изодранных обоев; но не только пьяная Ершиха, а также Варвара, Володин и Преполовенская не удивляются эксцентричности его поведения. Ершиха не удивляется также виду испачканной столовой, она сразу догадывается, что ее жильцы действительно съезжают. Передонов развлекается, истязая домашнего кота — дует ему в глаза, жестоко избивает, бросает в него колючками репейника. Во-

---

[37] Ibid., стр. 40.

лодин также находит в этом удовольствие и просит Передонова не начинать возиться с котом до его прихода. Передонов плюет Варваре в лицо, последняя нисколько не возмущается, она вытирает лицо салфеткой, « как будто плевок освежил ее ». У Передонова нет ничего другого в запасе, чтобы занимать гостей, кроме еды, карт и водки, но и гости вполне одобряют такое времяпрепровождение, помогающее убить время и всласть наговориться и назлословить по поводу своих ближних.

Характер Передонова, его образ жизни и самые действия отражаются и повторяются в характерах второстепенных персонажей, и вся эта людская среда составляет тот быт в преломлении авторского его восприятия, который, в сущности, является главным героем и главным действующим лицом в « Мелком бесе ». Здесь верят в дурной глаз, приметы и чары, колдовство и заклинания. И в этом отношении Передонов, несмотря на свое положение учителя гимназии икандидата университета, ничем не отличается от других представителей мещанского окружения. Он убежден в том, что его могут сглазить, заговорить, заколдовать, й он творит заклинания от ворожбы и дурного глаза, повторяя отрывки каких-то в детствие им слышанных заговоров, и каждый раз чувствует облегчение, свершив этот обряд. Ершиха нашла оставленную Передоновым в ее квартире старую шляпу и, решив, что прежние жильцы « наколдовали » в шляпу, идет к ворожее, чтобы эту шляпу « расколдовать » и отослать ее Передонову. Последний приходит в ужас при виде своей старой шляпы, считая ее орудием какого-то заговора со стороны домохозяйки. Оба они в равной мере как Передонов, так и Варвара, дрожат от страха перед угрозой последствий ершихиного колдовства, и зубы Передонова стучат от страха. Людское окружение в такой мере отражает черты характера Передонова, что хочется сказать вслед за Редько, что в романе нет не только Передонова, но в нем нет и второстепенных персонажей, а есть только

определенные художественные образы, символизирующие отношение автора к окружающей действительности.

Второстепенные характеры, отчасти вследствие их подчиненной роли по отношению к главному герою, изображаются схематично, одним-двумя штрихами, иногда какой-нибудь одной чертой внешности или характера, как они представляются воображению Передонова. У Володина в каждом его появлении отмечается сходство с барашком. Иногда это внешнее сходство: тупое и глупое выражение глаз, смех, звучащий, как блеяние барашка. Блеяние барана на улице казалось ему похожим на смех Володина, и курчавые облака на небе также напоминали его. И казалось Передонову, что сам Володин с палочкой и в котелке бегал между облаками с блеющим смехом. [38]

ДРУГИЕ СРЕДСТВА ХАРАКТЕРИЗАЦИИ. ЦВЕТОПИСЬ

В своей упомянутой уже здесь книге « Мастерство Гоголя » Андрей Белый отмечает манеру Гоголя одевать в цвета сцены и героев своих произведений. Подчеркивается символизм цветов у каждого из трех главных персонажей « Страшной мести ». « *Синяя,* как *синий* Днепр, душа у Данилы; *черная* в *красных* пекельных пламенах душа *красно-жупанного* тестя; вот он в *черной* лодке пробирается к *черному* замку. Между обоими, как бледное облачко, Катерина; *синий* отсвет Данилы оголубляет ее (платье из *голубого* полутабенку, *голубые* глаза) ; *красный* отсвет отца бросает на нее *розовый* отсвет ». [39] Эти цвета сопровождают героев на протяжении всего рассказа. Сологуб также пользуется цветописью: иногда в описаниях, но чаще и охотнее всего при характеристиках отдельных персонажей.

---

[38] Ibid., стр. 299.
[39] А. Белый, Мастерство Гоголя, op. cit., стр. 60.

Преобладающие в его характеристиках цвета — *черный, синевато-черный, черный* с *синим отливом,* — *черные* глаза, *черные* волосы, *синевато-черные* ресницы. Следующим по частоте употребления является *серый* цвет, сопровождающий каждое появление недотыкомки, живописующий также убожество и бедность окружающей обстановки, а в применении к людям говорящий о посредственности и незначительности.

ВЕРШИНА. Обильную пищу воображению дает фигура Вершиной. Ее цветовые атрибуты: *черный, темный, смуглый, прокопченный* от табачного дыма. « Вершина ... *темнокожая* женщина, вся в *черном, чернобровая, черноглазая* ... курила папиросу в ... темном мундштуке ». У Вершиной « *смуглое,* сухое лицо ... и *черноватые* от курева зубы ». И дальше снова: « морщинистое и *темное,* точно *прокопченное табаком, личико* ». Вершина одета « как всегда, в *черном* ».[40] Вершина казалась Передонову зловещей фигурой: « она стояла за решеткой своего сада, укутанная в большой *черный* платок, и курила ... *черная* колдунья стояла, распускала чарующий дым, ворожила ».[41] Тихими быстрыми движениями заманивала к себе в сад, и он, подчиняясь ее ворожащему зову, следовал за ней. В судьбе Передонова Вершина сыграла поистине фатальную роль. Стремясь восстановить его против Варвары, она передавала ему ходившие по городу сплетни о фальшивых письмах от княгини, сфабрикованных местной обывательницей Грушиной по поручению Варвары, и довела его до исступления, внушив ему мысль об обмане, жертвой которого он стал. « Я хочу открыть вам всю правду, — бормотала Вершина, быстро взглядывая на Передонова и отводя в сторону *черные глаза.* Она была закутана в *черную* кофту, повязана *черным* платком, и *посинелыми* от холода губами, сжимая *черный* мундштук, пускала

---

[40] Федор Сологуб, Мелкий бес, op. cit., стр. 15, 18, 23, 76.

[41] Ibid., стр. 210.

густыми тучами *герный* дым ». [42] Злые слова сыпались с ее языка, и Передоновым овладело бешенство. Вершина с злорадством открыла ему, что Варвара его обманула, сама с помощью Грушиной сфабриковав письма к нему княгини. Он свирепо ударил кулаком по столу, сорвался с места и побежал домой. « Вершина радостно смотрела за ним, и *герные дымные* тучи вылетали из ее *темного* рта, и неслись, рвались по ветру ». [43] Вершина, злая сплетница и переносчица слухов, вырастает в глазах Передонова в мрачную зловещую фигуру колдуньи, волшебницы, которая знает что-то такое, чего никто не знает. Фигура Вершиной в представлнии Передонова как будто сошла с картины Гойя « Парки », изображающей трех светских дам, плетущих нить сплетен. « Лица их ужасны; они действительно могут оборвать нить пошлого существования », говорит К. Шамбинаго. [44] Вершина, подобно сплетницам Гойя, тоже обрывает нить передоновской жизни, доведя его до исступления, в припадке которого он убивает Володина.

Сологуб с большим искусством пользуется своими, не всегда слишком богатыми и оригинальными художественными средствами. Фигура Вершиной представляется зловещей не только одному Передонову, это впечатление передается и читателю. Одним из средств, которым такой эффект достигается, является многократное повторение эпитета *герный,* прием способный вызвать скуку и впечатление монотонности у неискушенного писателя. Однако у Сологуба одно и то же слово, повторяемое в различных сочетаниях, приобретает каждый раз особый смысл и производит новое впечатление. Незамысловатые сравнения с барашком, которые всякий раз напрашиваются у Передонова при виде Володина, начинают звучать зловеще-трагически под влиянием прогрессирующей у него мании преследования.

---

[42] Ibid., стр. 337, 338.
[43] Ibid., стр. 339.
[44] К. Шамбинаго, Гоголь и Гойя, op. cit., стр. 18.

Еще более скупы характеристики тех персонажей, которые находятся в некотором отдалении от индивидуального мира Передонова, так сказать, за кулисами этого мира. Грушина, молодая вдова, живущая с тремя детьми в маленьком обветшалом домике; она не особенно разборчива в средствах к существованию: гадает на картах, морочит людей, фабрикует для Варвары за небольшую мзду письма от имени княгини. *Серый* цвет — ее неотъемлемый атрибут. Это серое существо, и впечатление производит грязной и серой. Сеть тонких морщин, как будто запыленных, под ногтями грязь, зубы грязные и черные. Живет в собственном домике довольно неряшливо. « На беглый взгляд казалось, что она никогда не моется, а только выколачивается вместе со своими платьями. Думалось, что если ударить по ней несколько раз камышевкой, то поднимется до самого неба пыльный столб ». [45] О моральном облике читатель узнает из слов прокурора Авиновицкого, кратко говорящего о ней: « шельма ».

Скупость художественных деталей в изображении характеров, по замыслу автора, изложенному в приведенной уже здесь статье Сологуба о театре, имеет целью представить особенно выпукло какую-нибудь главную черту человеческого характера. У Володина, например, все использованные для его характеристики образы, подчеркивающие его сходство с барашком, направлены к тому, чтобы создать наиболее живое впечатление глупости, воплощением которой является этот персонаж. Мрачное черное туше сологубовской кисти делает из Вершиной зловещее олицетворение сплетни с ее часто фатальными последствиями для человеческой судьбы; той сплетни, о которой Гоголь писал, что она плетется чертом, а не человеком. Моральное ничтожество Грушиной с ее мелким стяжательством и интриганством живописуется неряшливой внешностью ее самой, ее детей и жилища, живописуется тонами грязи и пыли. Подобно великому Го-

---

[45] Федор Сологуб, Мелкий бес, op. cit., стр. 42.

голю, Сологуб является изобразителем глупости и пошлости, свойственным не только обывателям маленького русского городка, а человечеству вообще. Его персонажи символизируют эти пороки и отношение к ним писателя. Сологубовская манера изображать человеческие пороки, пользуясь пластическими образами и красками, напоминает художественные приемы импрессионистов, в частности Гонкуров, а также замечательного писателя-колориста Гюисманса с его отмеченным уже здесь необычайном искусством чувствовать и изображать оттенки и краски.

Такие персонажи, как Варвара, Володин, Вершина, Грушина, принадлежат к внутреннему миру Передонова-автора, являются результатом его внутренних переживаний, продуктом его воображения. Но такими же реакциями героя-автора на внешний мир являются его изображения среды и физического окружения.

ФИЗИЧЕСКАЯ СРЕДА

Внешняя обстановка у Сологуба — улицы, дома, вещи — наделены душой: вещи способны переживать и чувствовать, причем преобладающее настроение у вещей так же, как у Передонова, это состояние тоски и томления. Томление чувствуется на улицах и в домах, ночное затишье на пустых улицах веет тоской. « Дремотные садишки темнеют за шаткими изгородями »; « безнадежно обветшалые », убогие дома погружены в молчание и « робко намекают на таящуюся в них нищую и скучную жизнь ». « Тихая область бедной жизни замкнулась в себе и тяжко грустила и томилась ». Идя по улице Передонов только и видел повсюду грязь, пасмурное небо, « жалкие домишки, оборванных и вялых детей. От всего окружающего веяло на него тоскою, одичалостью, неизбывною печалью ».[46] Религия, церковные обряды были ему чужды и непонятны,

[46] Ibid., стр. 48, 101, 217, 237.

и потому страшили, казались ему заклинаниями, ничего не будили в его мертвой душе, а только вызывали ужас и озлобление, дикое желание изорвать церковные ризы, разбить священные сосуды. Обряды и каждения казались ему колдовством и обманом.[47] И русская песня, широкая и раздольная, наполняла его той же неизбывной тоской.

> О, смертная тоска, оглашающая поля и веси, широкие родные просторы! Тоска, воплощенная в диком галдении, тоска, гнусным пламенем пожирающая живое слово, низводящая когда-то живую песню к безумному вою! О, смертная тоска! О, милая, старая русская песня, или и подлинно ты умираешь?[48]

К обстановке, к вещам Сологуб прилагает те же эпитеты, что и к людям, обличающие способность вещей думать и чувствовать. Дом прокурора Авиновицкого, к которому он пришел, ища его покровительства против тайных и явных, действительных и воображаемых врагов, сразу наполнил его чувством тоскливого страха. « Дом этот имел сердитый и злой вид. От времени и дождей окраска дома стала хмурой и серой. Ворота, громадные и тяжелые, были всегда на запоре. За воротами гремела цепь, и глухим басом лаяла собака ».[49]

Французские писатели конца девятнадцатого века, Гонкуры, Метерлинк, тоже говорили о душе вещей, об их способности думать и чувствовать. Однако вещи у этих писателей живут своей отдельной, часто враждебной человеку жизнью, тогда как у Сологуба человек, герой романа, в данном случае Передонов, одухотворяет эти вещи, наделяет их своими собственными мыслями и чувствами. Передонов враждебен миру, и мир вещей так же враждебен ему. Дом прокурора встречает его с сердитой и злой миной, ворота на крепком запоре, как бы готовые защищаться от враж-

---

[47] Ibid., стр. 240.
[48] Ibid., стр. 163.
[49] Ibid., стр. 102.

дебного нападения, собака угрожающе гремит цепью. Вещи грозят Передонову, злоумышляют против него или наполняют его душу томлением и тоской своим бедным видом и убогой жизнью, таящейся в них.

ПРИРОДА еще в большей степени, чем вещи, отражает настроение главного героя и передает читателю преобладающее в нем чувство тоски и томления.

> **Передонов чувствовал в природе отражения своей тоски, своего страха под личиною ее враждебности к нему... вся природа казалась ему проникнутой мелкими человеческими чувствами.** [50]

У Сологуба природа перестала выступать в качестве активного агента, стимулирующего и ускоряющего действие, вмешивающегося в ход романа, меняющего настроение героя и даже влияющего на его судьбу. Природа в « Мелком бесе » как и в некоторых других символистских романах, создается героем и часто творится по его образу и подобию. Оскар Уайльд называет природу неуютной. Гюисманс-Дез Эссент предпочитает природе свой искусственно созданный рай, в котором запах моря заменяется пахнущей морем и просмоленными канатами эссенцией, создающей иллюзию морского путешествия. Изысканные запахи духов и причудливой формы оранжерейные уродливые растения он предпочитает безыскусственным, выросшим на воле, цветам. Передонов не только сторонится природы и не любит ее, он ей открыто враждебен, он страшится природы и скрытых в ней тайных сил, которые угрожают ему неожиданными опасностями. Он населяет природу своей злобой, мстительностью, подозрительностью, то есть тоже творит ее, но по своему образу и подобию.

> **Враждебно всё смотрело на него, всё веяло угрожающими приметами. Ветер дул навстречу и вздыхал о чем-то.**

---

[50] Ibid., стр. 250.

Деревья не хотели давать тени, — всю себе забирали. Солнце с чего-то пряталось за тучи, — подсматривало, что ли ?[51]

Передонову казалось, что природа так же враждебна ему, как, по его мнению, были ему враждебны люди; он думал, что природа злоумышляет против него, деревья заглядываю через заборы, мешая ему идти, что они шепчут о нем что-то насмешливое и угрожающее.[52] Передонов не чувствовал природы, не был способен слиться с ней в восторге созерцания ее красот. Поэтому все описания, появляющиеся в романе и обрамляющие его эпизоды, носят мрачный характер, относятся к грустным, угнетающим сознание ее картинам. Все его психологические реакции на природу и ее явления относятся к невеселому дождливому времени, к осеннему ее увяданию. В самом начале романа упоминается о том, как выглядел маленький городок после недавно прошедшего дождя. « На улицах было грязно... Дрожки вязли в липкой грязи, на немощеных улицах ». Дождь всегда сопровождает Передонова во время посещений влиятельных лиц города, у которых он ищет поддержки и защиты против своих воображаемых врагов. Когда он направлялся к дому городского головы, погода стояла пасмурная, с деревьев падали листья. На другой день он шел к прокурору, и снова стояла пасмурная погода. « Ветер налетал порывами и нес по улицам пыльные вихри. Всё было освещено просеянным сквозь облачный туман печальным, как бы не солнечным светом ». После строгого выговора, полученного от директора гимназии, Передонов в мрачном настроении возвращался домой. « Хмурая погода наводила на него тоску, его лицо в последнее время принимало всё более тупое выражение ». Возвращаясь с Варварой с вечеринки у Грушиной, Передонов шел по ночной, затихшей улице. « Темно было, тоскливо и сыро. На небе бродили тя-

[51] Ibid., стр. 256.
[52] Ibid., стр. 237.

желые тучи. Передонов ворчал на погоду: — Напустили темени, а к чему ?» «Передонов возвращается домой от Володина, и снова пасмурный и холодный день. Его томит тоска». [53]

Плохая погода, всюду и всегда сопровождающая Передонова, действует на него угнетающе: она усиливает его страхи, настраивает еще более подозрительно ко всему миру. Фатальной оказывается холодная и сырая погода, сопровождающая все его встречи с зловещей передатчицей сплетен Вершиной. «Легкими, быстрыми движениями Вершина зазвала его в сад, и он угрюмо пошел за ней по дорожкам, мимо опустелых кустов черной и красной смородины, малины, крыжовника». Снова был пасмурный и холодный день, когда Передонов опять проходил мимо дома Вершиной. Она снова «заманила его к себе в сад, и он опять покорился ее ворожащему зову. Вдвоем прошли они в беседку по мокрым дорожкам, покрытым палыми, истлевающими, темными листьями. Унылою пахло сыростью в беседке. Вершина была закутана в черную кофту, и посинелыми от холода губами сжимала черный мундштук». [54]

В роковой для героя день убийства также была гнетущая осенняя погода. «Передонов был мрачен. Весь день голова его болела мучительно и одно представление настойчиво повторялось о Володине, как о враге. Настал вечер. Тоскливый ветер выл в трубе. Медленный дождь тихо, настойчиво стучал в окошки. За окнами было совсем темно». [55]

В части романа, посвященной истории Передонова, почти отсутствуют описания радостных, ликующих картин природы в период ее расцвета, изображений бодрящих, вызывающих восхищение, которые нередко встречаются в эпизодах так называемых любовных

53 Ibid., стр. 43, 101, 208, 250, 337.
54 Ibid., стр. 15, 337-338.
55 Ibid., стр. 339.

игр, где действующими лицами являются Людмила Рутилова и Саша Пыльников. В мрачной душе Передонова нет места восхищению природой, любованию ее красотами. Для него природа только воплощение окружающих его враждебных и злобных сил, отражение его собственных мелких человеческих страстей, так же как и характеры второстепенных персонажей, над которыми доминирует его больное воображение. Природа и мир, и окружающие его люди населены злобными демонами его воображения; а воплощением мирового зла, его материализацией в видимом мире является *Недотыкомка,* « удивительная тварь, неопределенных очертаний, — маленькая, серая, юркая ». В преследовании недотыкомки, в стремлении поймать и убить ее Передонов разрушает вещи, в которых эта гнусная тварь может скрываться. Он режет ножницами платье Варвары, разрубает топором стол, поджигает занавесы в клубе во время маскарада, и от пожара, сначала никем не замеченного, сгорает здание местного клуба. Наконец, мучимый недотыкомкой, бессильный в борьбе с этим вездесущим и неистребимым воплощением мещанской пошлости, Передонов убивает только одного из ее представителей, глупого барашка Володина, ближайшего человека из своего окружения.

Передонов сходит с ума и гибнет под бременем поглотившей его мещанской пошлости. Но остаются и продолжают существовать все прочие, люди, поддерживавшие и одобрявшие его поведение, участвовавшие в самых, казалось бы, иррациональных его поступках. Суеверие, вера в колдовство и заклинания как средство избавиться от угрожающей опасности — все эти черты свойственны и другим из окружения Передонова. Все они так же как и Передонов, ненавидят, завидуют, злобствуют, порочат друг друга. Это мещанская стихия. Но не ее представители, не замечающие всего безобразия своей низменной жизни, а Передонов гибнет под ее бременем. Только Передонова автор наделил способностью воспринимать мрачные впечатления окружающего мира не безучастно, а с

томлением и тоской, как их воспринимал сам Сологуб, создатель Передонова и живописец злой обычности. Изображаемый Сологубом мир и всё существующее в этом мире есть не что иное, как « действительность в качестве функции души » или, выражаясь языком Уитти, деформированная действительность символистского романа.

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ

ЛЕКСИЧЕСКИЕ ФОНДЫ. РЕЧЕВЫЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ

Современная литературоведческая наука требует изучения литературного произведения как единого целого, состоящего из двух нераздельных, взаимосвязанных частей: идейно-тематического содержания и формы — языка и стиля. Стиль литературного произведения, при всем разнообразии существующих определений, слагается не только из языковых средств, составляющих понятие стиля в собственном смысле слова; в состав этого понятия часто включаются также и такие факторы как композиция, персонажи, образ автора, художественный жанр, литературное направление. В состав индивидуального писательского стиля, в особенности при оценке символистских авторов, можно включить и такой фактор как звуковой состав его художественной речи. По мнению В. В. Виноградова, только широкое понимание стиля, подобное приведенному выше, может содействовать раскрытию идейного содержания (а также художественной ценности — — Г. С.) литературно художественного произведения. [1]

В предыдущей главе, посвященной исследованию сологубовского « Мелкого беса », была сделана попытка установить соотношение между такими компонен-

[1] В. В. Виноградов, Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. Издательство Академии наук СССР, Москва, 1963, стр. 168, 191.

тами, как композиция, идейное содержание, место и роль персонажей в романе, и литературным направлением романа. Дальнейшее изучение, предпринимаемое в этой главе, имеет целью углубить начатое исследование, показав на результатах анализа явлений языка и стиля правильность первоначального предположения о принадлежности « Мелкого беса » к символистскому направлению в русской литературе, понимая под символизмом не столько иное идейное содержание, сколько новизну артистических приемов, внесенных в литературную форму представителями этой школы.

Вследствие некоторой терминологической путаницы и наличия большого количества существующих определений, необходимо точно разграничить понятия языка и стиля, прежде чем приступить к анализу этих явлений. Прежде всего необходимо помнить, что, говоря о языке писателя или литературного произведения, мыслят последний как разновидность общей системы того или иного национального языка. Этот общенародный язык является отправным пунктом, из которого следует исходить при оценке диалектной, простонародно-бытовой, профессиональной и прочих разновидностей речи, представляющих отступления от общенациональной языковой системы в языке писателя или литературного произведения. Исследование способов использования писателем системы общенационального языка, а также наличия у него совокупности иных речевых средств и струй, изучение их художественных функций и роли в литературном произведении составляет задачу исследования языка писателя.

Но есть и другой аспект рассмотрения литературного произведения, со стороны экспрессивно-художественных средств, используемых автором для достижения определенного артистического эффекта. В числе последних В. В. Виноградов называет приемы, употребляемые для создания новых значений и новых оттенков различных слов и выражений, путем которых достигаются « комбинаторные приращения » смысла,

развивающиеся у слов в контексте целого приозведения. Образность и излюбленные приемы метафоризации, синтаксический строй произведения и функции отдельных синтаксических форм — таковы главные объекты второго аспекта анализа литературного произведения, входящие, по мнению Виноградова, в понятие индивидуального стиля литературного произведения.[2] Иными словами, стиль литературного произведения — это система или *единство,* выражаясь словами В. Жирмунского, приемов художественного задания, и в этом задании получают свое место и оправдание.[3]

Б. В. Томашевский тоже противополагает существующим конвенциональным формам литературного языка индивидуальную стилевую окраску речи отдельных персонажей. Литературный язык остается основой любого литературного произведения, несмотря на то, что язык последнего часто не совпадает с литературным, выходя за его границы. Однако стилистически своеобразная окраска речи, показывающая отношение говорящего к предмету речи, изображающая человека в его социальной природе, является важным художественно изобразительным приемом. Она не только обрисовывает характер персонажа, но является также средством движения повествования и развития идеи, в такой же мере как и реально-логическое движение слов. Смена стилистических окрасок — это смена различных оценок изображаемой действительности, различного ее понимания.[4]

Роман « Мелкий бес » представляет собой наглядный пример такого стиля, в котором своеобразно сочетаются различные речевые струи и языковые стили, как, например, диалектный, просторечно-бытовой, элементы фольклора и поэтизированный стиль сологубовской лирики, дающие место нескольким линиям

---

[2] В. В. Виноградов, О языке художественной литературы, Москва, 1959, стр. 228.
[3] В. Жирмунский, Вопросы теории литературы, (S'-Gravanhage: Mouton & Co., 1961), p. 50.
[4] В. В. Томашевский, Стих и язык, Москва-Ленинград, 1959, стр. 341, 342, 344.

отступлений от общенародного и литературного русского языка. В особенности сложной является структура повествовательной речи автора, которая, в зависимости от того, куда и на что направлена или к кому обращена, может быть насыщена вульгаризмами и элементами грубого просторечия в одном случае, украшающими и расцвечивающими речь эпитетами, в другом; или, наконец, давать место музыкальной поэтизированной прозе, изобилующей ассонансами и аллитерациями.

Там, где повествование вращается в замкнутом кругу мотивов и опыта городской мещанской среды, при сравнительной бедности идейного и смыслового содержания, наблюдается изобилие экспрессивных выражений, вульгаризмов, образцов разговорной лексики, диалектизмов, жаргонных выражений и некоторых авторских новообразований; а порою, в качестве своего рода « приращения » к убогому обиходному запасу речевых средств, практикуется повторение какого-нибудь клише, ходячей фразы, идиомы бытовой речи, как, например, назойливое повторение выражения « валять петрушку » в скудной речи Варвары. Эта часть авторской речи представляет собой, пожалуй, наибольшее смешение стилевых оттенков, составляющих первую линию отклонений от общенационального литературного языка. Она отличается также наибольшей экспрессивностью и свежестью передачи. Такова, например, повествовательная речь, описывающая вторжение в квартиру Передоновых их пьяной домохозяйки.

> Наклонив голову, сжав кулаки, ворвалась она в столовую, с треском распахнув дверь. Там она остановилась близ порога, увидела испачканные обои и пронзительно засвистала. Она подбоченилась, лихо отставила ногу, и неистово крикнула: — А, так вы и в самом деле хотите съезжать ! [5]

Сильные выражения, употребляемые автором при

---

[5] Федор Сологуб, Мелкий бес, Издательство З. И. Гржебина, Берлин-Петербург-Москва, 1923, стр. 35-36.

описании мещанской среды и быта, являются не только смысловым усилением определенных понятий, но также, и прежде всего, стремятся к изображению грубости поведения и характеров действующих в этой среде лиц. А когда повествование от среды и обстановки обращается к описанию действующих лиц, лексические черты вульгарности и грубого просторечья выступают в нем с еще большей отчетливостью. С такой же отчетливостью выступают в его описаниях уже с первых страниц романа те низменные и отталкивающие черты городских обывателей, которые только и попадали в поле зрения писателя и о которых Андрей Белый отзывался, как о « сапожковских ужасах »:

> Всё разваливается — дальше идти некуда; и богоспасаемый град Сапожок скалится ужасом. « Рутилов засмеялся, показывая гниловатые зубы ». Пурпурные колокольчики уст издают тяжелый запах; директор точит зубы на Передонова: зубы зубы везде — и зубы гниловатые. « Чему смеетесь ? » восклицает Передонов; и из его разъятой пасти, гниловатой, выпархивает вместе с клубами тяжелых слов недотыкомка, начинает дразниться, опрокидывая на Передонова людей, животных, предметы.[6]

Вершина криво усмехается, показывая свои темно-желтые зубы. Варвара встречает Передонова по обыкновению неряшливо одетая, в засаленной блузе над серою грязною юбкой, в истоптанных туфлях на босу ногу. Грушина производит впечатление, словно она никогда не моется. Она ведет по преимуществу нескромные разговоры и устраивает вечеринки, чтобы « выудить мужа ». Передонов ценит Варвару за то, что может безнаказанно издеваться над ней: он плюет ей в лицо и заставляет поцеловать кукиш на своей палке, прежде чем выдать деньги на расходы по свадьбе. Чиновник Черепнин нанимает мальчишек, чтобы они вымазали дегтем ворота Вершиной, отвергшей его притязания на ее руку и состояние. И вот как сапожковские обыватели говорят друг о друге:

---

[6] Андрей Белый, « Ф. Сологуб ». — В книге: Луг зеленый, Москва, 1919, стр. 164.

Все на него зарятся, — говорит Варвара о Передонове, — и Рутиловские три кобылы, — ведь они всем на шею вешаются, — и Женька толсторожая. [7]

О Марте Варвара говорит: « рот до ушей, хоть лягушке пришей ». Дети у Грушиой — « обтрепанные, грязные и глупые, как ошпаренные собачонки ».

Части повествования, живописующие провинциальный быт или же описывающие городских обывателей, близки друг другу своими стилевыми чертами. Как в том, так и в другом случае производится произвольный отбор объектов наблюдения, а вместе с ним и соответствующий отбор лексических и стилистических форм, то есть происходит деформация действительности, представленной одним героем, и в то же время деформация языка как отражение отбора объектов наблюдения.

Также своеобразную, впрочем, совершенно иную картину в стилевом отношении представляет собой следующая часть повествовательной авторской речи, примыкающая своими стилевыми чертами к внутреннему монологу, — так называемые раздумья главного героя и его рассуждения. Раздумья Передонова полны тоски и томления и какого-то безотчетного страха перед видимым и невидимым врагом.

Передонов шел медленно. Хмурая погода наводила на него тоску. Его лицо в последние дни принимало всё более тупое выражение. Взгляд или был остановлен на чем-то далеком, или странно блуждал. Казалось, что он постоянно всматривается за предмет. Кого же он высматривал? Доносчиков. Они прятались за все предметы, шушукались, смеялись. Враги наслали на Передонова целую армию доносчиков. [8]

Ненастная, хмурая погода, делавшая неприглядную, скудную обстановку еще более бедной, более неприветливой, вызывает у Передонова постоянную реакцию тоски и страха.

---

[7] Федор Сологуб, Мелкий бес, op. cit., стр. 44.
[8] Ibid., стр. 208-209.

Грязные улицы, пасмурное небо, жалкие домишки, оборванные, вялые дети, — ото всего веяло тоскою, одичалостью, неизбывною печалью. «Это нехороший город, — думал Передонов, — и люди здесь злые, скверные; поскорее бы уехать в другой город.[9]

Исход своему томлению, своим страхам и ненависти к окружающей его обстановке он видел только один: получить место инспектора и переехать в другой город. Но злые люди злоумышляли, старались разрушить его планы.

Запад потухал. Тучка бродила по небу, блуждала, подкрадывалась... На ее темных краях загадочно улыбался темный отблеск. Над речкою, что текла между садом и городом, тени домов да кустов колебались, шептались, искали кого-то.

А на земле, в этом темном и вечно враждебном городе, все люди встречались злые, насмешливые. Всё смешивалось в общем недоброжелательстве к Передонову, — собаки хохотали над ним, люди облаивали его.[10]

Необычное сопоставление — « собаки хохотали над ним, люди облаивали его » — еще раз обличает Сологуба как прилежного читателя французского романа конца девятнадцатого столетия. У Гюисманса в уже цитированной здесь выдержке из « Sœurs Vatards » (см. стр. 44 этой работы) встречается образ резъяренных женщин, « лающих . . . с пеной у рта, оскаливших зубы . . . », подчеркивающий в них черты, присущие грызущимся собакам. Уподобление людей животным, отмечающее скотскую жестокость представителей низших классов человеческого общества, описание проявления в них животных инстинктов — характерно было, как уже здесь отмечалось, для писателей натуралистской школы, с которой связывают Гюисманса первого периода его творчества. С другой стороны, одухотворение неодушевленных предметов, персонификация вещей и животных, характерные для Гонкуров, писателей импрессионистской школы, так же как и

[9] Ibid., стр. 217.
[10] Ibid., стр. 264.

для символистов, например, Метерлинка с его душой вещей.

Описание быта городского мещанства и его обывателей отмечено, как было сказано, свежестью передачи, экспрессивностью и динамичностью действия. Напротив, раздумья Передонова характеризуются замедленностью действия. И выразительно художественные приемы, используемые автором при описании душевных состояний, героя, совсем иные. Вместо быстрой смены действий, здесь медленное, неторопливое повествование, которое достигается употреблением большого количества эпитетов, замедляющих действие: « грязные улицы, пасмурное небо, жалкие домишки, оборванные, вялые дети »; употреблением сложных эпитетов: « злые, скверные люди », « темный, враждебный город », снова — « злые, насмешливые люди ». Замедленные темпы повествования создаются также многими синонимическими повторениями, как, например: « от всего веяло тоскою, одичалостью, неизбывною печалью », « тучка бродила, блуждала, подкрадывалась ». Речь Сологуба вообще высоко синонимична и богата эпитетами, но « внутренний монолог » и еще лирические пассажи представляют образцы особенно густого накопления эпитетов. Последние являют вторую линию стилевых особенностей, характерную именно для этого рода повествовательной авторской речи, следующую за первой линией диалектных и просторечных отступлений от литературного языка, наблюдаемую в так называемом бытовом слое повествовательной речи. Накопление эпитетов и повторение одинаковых слов и синонимических выражений отмечаются исследователями как оригинальная стилевая черта гоголевской прозы.

Кроме вышеуказанного бытового пласта и « внутреннего монолога », с присущими каждому из них своими собственными стилевыми чертами, следует отметить в качестве третьего пласта, немногие лирические отступления автора, близко примыкающие своими лексическими и стилевыми чертами ко второму

пласту повествовательной речи, названному здесь раздумьями Передонова. По своему содержанию эти авторские обращения к читателю состоят из размышлений по поводу существования и происхождения передоновых и передоновщины, как, например, следующие отрывок:

> **Да, ведь и Передонов стремился к истине, по общему закону всякой сознательной жизни, и это стремление томило его. Он и сам не сознавал, что тоже, как и все люди, стремится к истине, и потому смутно было его беспокойство. Он не мог найти для себя истины, и запутался, и погибал.**[11]

Другие лирические отступления рисуют картины увядающей, враждебной человеку природы или, напротив, буйно, хотя иногда болезненно, цветущей и стимулирующей человеческое сознание, в зависимости от отношения к природе и реакций персонажей первого, бытового, и второго, идеально фантастического, кругов:

> **Сад желтел и пестрел плодами да поздними цветами. Было тут много плодовых и простых деревьев да кустов: невысокие раскидистые яблони, круглолистые груши, липы, вишни с гладкими блестящими листьями, слива, жимолость. На бузиновых кустах краснели ягоды. Около забора густо цвела сибирская герань, — мелкие бледнорозовые цветки с пурпуровыми жилками. Остро-пестро выставляла из-под кустов свои колючие головки. В стороне стоял деревянный дом, серенький, в одно жилье, с широкою обеденкою в сад. Он казался милым и уютным. А за ним виднелась часть огорода. Там качались сухие коробочки мака да беложелтые крупные чепчики ромашки, желтые головки подсолнечника никли перед увяданием, и между полезными зелиями/поднимались зонтики белые у кокорыша и бледнопурпуровые у цикутного аистника, цвели светло-желтые лютики да невысокие молочаи.**[12]

Авторская речь в этой части повествования, в особенности при описаниях природы, изобилует многочисленными эпитетами, оригинальными метафорами,

---

11 Ibid., стр. 280.
12 Ibid., стр. 15-16.

смелыми синтаксическим конструкциями. Эмоционально-лирические описания, в которых природа персонифицируется, населяется передоновскими страхами и подозрениями, обладают теми же художественными чертами:

Ночь, тихая, прохладная и темная, обступала со всех сторон, и заставляла замедлять шаги. Свежие веяния доносились с недалеких полей. В траве у заборов подымались легкие шорохи и шумы, и вокруг всё казалось подозрительным и странным, — может быть кто-нибудь крался сзади и следил. Все предметы за тьмою странно и неожиданно таились, словно в них просыпалась иная, ночная жизнь, непонятная для человека, и враждебная ему. [13]

Многие бредовые видения Передонова по своим стилевым чертам могут быть отнесены также к третьему, лирическому, пласту повествовательной авторской речи. Наиболее отчетливо указанные стилистические черты — накопление эпитетов, повторения, синонимическое богатство — выступают в известном пассаже, связанном с одним из появлений недотыкомки и часто приводимом исследователями сологубовского творчества в качестве яркого примера свойственного этому писателю стиля:

Недотыкомка бегала под стульями и по углам, и повизгивала. Она была грязная, вонючая, противная и страшная... И вот живет она ему на страх и на погибель, волшебная, многовидная, — следит за ним, обманывает, смеется, — то по полу катается, то прикинется тряпкаю, лентою, веткою, флагом, тучкою, собачкою, столбом пыли на улице, и везде ползет и бежит... измаяла, истомила его зыбкою своею пляскою. [14]

Несколько других пассажей от имени автора стремятся дать исход его возмущению по поводу поруганной телесной красоты — милой плоти, которая, по мысли автора, должна вызывать только чувство чистого восторга и преклонения. Но античный культ

---

[13] Ibid., стр. 204-205.
[14] Ibid., стр. 276-277.

здоровой и прекрасной человеческой плоти не воскресить в эти времена! В этом мире красоте суждено быть поруганной. У Варвары восхитительное тело вакханки; но голова, как будто нарочито приставленная к этому телу, отвратительная голова старой блудницы:

> **И это восхитительное тело для этих двух пьяных и грязных людишек являлось только источником низкого соблазна. Так это и часто бывает, — воистину в нашем веке надлежит красоте быть попранной и поруганной.** [15]

Бескорыстное и бесстрастное любование человеческим телом, вместе с мыслью о его поругании на этой земле, составляет содержание нескольких других отступлений в романе « Мелкий бес », как, например, в одной из сцен безобразно сорванного местными хулиганами маскарада в городском клубе:

> **Всё так смело открытое Групиной было красиво, — но какие противоречия! На коже — блошьи укусы, ухватки грубы, слова нестерпимой пошлости. Снова поруганная телесная красота.** [16]

Красота не может примириться с миром мещанской пошлости, служить в этом мире чистым и бескорыстным источником восхищения для глаз и стимулом для создания высоких произведений искусства. В этом мире она служит только источником низкого соблазна.

ЛЕКСИЧЕСКИЕ ФОНДЫ СОЛОГУБА

Звуковой состав сологубовского романа, его словесная инструментовка, то есть искусное расположение гласных и аллитерация согласных, определяются специальным, преднамеренным подбором слов по признаку их звучности в большей степени, чем по смыслу и образности. Этим подбором достигается му-

---

[15] Ibid., стр. 68.
[16] Ibid., стр. 311.

зыкальность лирических отступлений повествовательной речи. Художественный рисунок бытового фона создается иными средствами. Здесь просторечно-бытовая лексика, диалектизмы, вульгаризмы обильно рассыпаны по всему роману там, где повествование обращается к изображению быта мелкого городского мещанства. В этой части повествования писатель стремится найти живое словесное изображение мещанского быта со всеми его лексическими и контекстуальными особенностями. Характерны некоторые выражения заимствованные из различных диалектов, и мало употребительные выражения. Одним из них является, например, слово « домекиуться », употребленное в смысле сообразить, догадаться.

> Ту шляпу, которую на прежней квартире Передонов забросил на печку... нашла Ершова. Домекнулась она, что не спроста оставлена шляпа: ненавистники, — ее съехавшие жильцы, и очень может быть, — думала Ершова, что они, со зла на нее, наколдовали в шляпу что-нибудь такое, от чего квартиру никто не станет снимать. [17]

Второй раз это редкое выражение встречается в конце романа в фатальном для Передонова разговоре с Вершиной, в котором последняя открывает ему обман с письмами княгини, подделанными Грушиной по поручению Варвары.

> Ведь и раньше случалось, говорили ему в глаза, что он обманут, а он никак не мог домекнуться, что письма подделаны, и всё думал, что обманывает его сама княгиня, — за нос водит. [18]

Слово *домекнуться* — просторечный вариант выражения смекнуть, догадаться. Другие редкие слова, встречающиеся в повествовательной речи, заимствованы Сологубом из различных диалектов. Таковы, например, слова: « от этого предметы в его глазах *млели, мережили* ». [19] Слово *мережить* диалектного, курского

---

[17] Ibid., стр. 225.
[18] Ibid., стр. 209.
[19] Ibid., стр. 338.

происхождения, оно означает пестрить, рябить. Выражение *млели* редко не само по себе, а по контексту, в котором оно употребляется Сологубом. Оно означает цепенеть, обмирать, лишаться сознания. В область вещей слово это перенесено из области человеческих отношений по свойственной Сологубу, и уже отмеченной выше, способности персонифицировать неодушевленные предметы. Диалектного же происхождения — псковского и тверского — выражение *сноровистый* в характеристике председателя уездной земской управы, о котором Сологуб выражается: « Как будто вынута из него живая душа.., а на место ее вставлена неживая, но *сноровистая суетилка* ».[20] Выражение *сноровистый* обозначает сметливого, ловкого человека. Слово *суетилка* можно отнести за счет авторских новообразований. Другие слова и выражения диалектного происхождения: *ерлы,* пшенная кутья, — тульского происхождения; *опитоха,* пьяница, — костромского; *мажары,* бугристое место — орловского; *жома,* скряга, — симбирского; *навь, навье,* мертвец, мертвецкий, — орловского и калужского; *углан,* неуклюжий, — вологодского, вятского, перского; *пошава,* поветрие, повальная болезнь, — олонецкого, новгородского, тверского; *омег,* горечь, — южн., западн.; *набуровить,* налить не в меру, — костромского.[21] Значительное количество диалектизмов можно обнаружить при исследовании состава индивидуальной речи персонажей, хотя они не играют в ней такой большой роли, какая принадлежит вульгарному просторечью и жаргону городского мещанства. Принадлежность их к самым различным диалектам говорит не столько о стремлении передать местный колорит, сколько свидетельствует о работе писателя над обогащением своих лексических фондов. То же стремление можно обнаружить и в некоторых, правда немногочисленных, авторских новообразованиях. К категории новообразований, или

---

[20] Ibid., стр. 118.

[21] Владимир Даль, Толковый словарь живого великорусского языка, Госиздат иностранных и национальных словарей, Москва, 1955. Напечатано со второго издания 1880-1882 гг.

искажений литературной речи, можно отнести такое выражение, как « удовольствованный » в смысле удовлетворенный, также встречающееся в повествовательной речи:

> Он вынул письмо и прочитал его медленно, с тупым выращением удовольствованной злости в глазах.[22]

Новообразованием можно считать также слово *обеденка,* производное от слова обед. « В стороне стоял деревянный дом, маленький, старенький, в одно жилье, с широкою *обеденкою* в сад ».[23] В одно жилье здесь обозначает в один этаж — редкое, но всё же употребительное, архаическое выражение. Однако слово *ежеденком,* — « босые ежеденком дома ходите »,[24] — надо считать новообразованием, вероятно, произведенным от тоже редкого выражения *ежеденнигать,* бывать ежедневно. *Ейкать:* «А ейкать-то ее как же я стану?»[25] надо также отнести к категории новообразований.

РЕЧЕВЫЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ

Для изображения индивидиальных характеров Сологуб пользуется такими необычными средствами, как цветопись, находящая себе широкое применение, например, у Гоголя. С целью подчеркнуть все оттенки в своем отношении к отдельным изображаемым им персонажам и указать тонкие различия в их характерах Сологуб пользуется и таким приемом, как синонимы. Так, например, одна и та же реакция, улыбка, не только передается с помощью различных лексических средств, но и принимает всякий раз новую смысловую форму. Низменная и пошлая Варвара, необразованная грубая женщина, но « себе на уме », *ухмыляется* грубо и нахально. Улыбка злой сплетницы Вершиной всегда

22 Федор Сологуб, op. cit., стр. 235.
23 Ibid., стр. 16.
24 Ibid., стр. 83.
25 Ibid., стр. 42.

кривая усмешка, выражающая ее постоянное стремление вредить окружающим злым словом или намеком. Хитрая Преполовенская наблюдает жизнь с *добродушно-лукавой усмешкой* и, не давая воли своим чувствам, вредит ближнему исподтишка, тонко и расчетливо. Глупый барашек Володин, не скрывающий никаких задних мыслей и вероломных замыслов, способен только *осклабиться* или *хихикнуть* в ответ на чужую шутку. Передонов *хохочет громко* и *отрывисто* после того, как чьи-то чужие слова, наконец, дошли до его тупого сознания. Нескромная мысль вызывает на его лице подобие *поганой улыбки.* Все эти синонимы, выражающие различные оттенки и разные значения понятия улыбки, выполняют специальную функцию в авторском повествовании: с помощью синонимов автор изображает реакцию персонажей на явления окружающей действительности, дополняющие и углубляющие описание их характеров в оценке автора. Однако внутренний строй социально-типичных характеров раскрывается только в их индивидуально-речевом стиле. В « Мелком бесе », как и в ряде других символистских романов, персонажи романа являются не столько социально-типичными характерами, сколько призмами авторского восприятия, преломляющими действительность прежде чем передать ее читателю. Передонов, так же как и ряд других, второстепенных, персонажей, представляет собой результат одностороннего авторского отбора, деформацией действительности. Такой же деформации подвергается и речевой стиль персонажей романа. Все элементы речи Передонова, ее лексические, стилевые, эмоционально-экспрессивные, направлены к раскрытию двух основных черт его характера, — страха перед внешним миром, перед иррациональным в нем и тяжелой подозрительности, связанной с враждой к своему людскому окружению; одним словом, всего того, что делает Передонова одним из фактов мещанской среды, являющейся, в сущности, главным действующим лицом романа. Третий элемент передоновского характера, его тоска, томление, ощу-

щение безысходности своего положения, почти не отражается в его речи. Исход этой тоске и томлению автор воплощает в раздумьях Передонова, в его внутреннем монологе, принадлежащем не столько герою, сколько самому автору с его тоской по лучшей, содержательной и чистой жизни.

Как уже отмечалось в предыдущем изложении, роман « Мелкий бес » представляет собой в композиционном отношений две самостоятельные части: бытовую и фантастически-идеальную. Каждая из них характеризуется специфическим отбором языковых и лексических конструкций. Но и в бытовой части, если говорить о стилевых особенностях персонажей, можно различить с достаточной отчетливостью два различных плана. Передонов показан в романе в двух сферах людского окружения: в мещанской среде, в которой он живет, и в средне-интеллигентском кругу, с которым он соприкасается по своей работе и деловым взаимоотношениям. Последний в речевом отношении представлен людьми, говорящими на общеупотребительном и мало выразительном языке, почти лишенном эмоциональной окраски, на обычном языке среднего русского интеллигента, который, вследствие почти полного отсутствия в нем экспрессивных слов специфического употребления, можно назвать *нейтральным*. Примером *нейтрального* языка может служить речь предводителя дворянства Вериги или директора гимназии Хрипача. Нельзя сказать, чтобы речевые манеры того и другого совпадали полностью: в речи Вериги можно отметить некоторые ораторские приемы, в то время как у Хрипача преобладают сухие деловые элементы языка бюрократа. Такие обороты в речи директора, как, например, « в деле управления вверенной мне гимназией », « ставлю себе за непременное правило », « смею надеяться », являются терминами официального канцелярского языка, которым директор Хрипач изъясняется со своими подчиненными. С другой стороны, у Вериги, как общественного деятеля и будущего крупного администратора, — он метит в губернаторы

и ищет поддержки дворянства, — встречаются риторически-ораторские, торжественные слова и обороты речи, к которым он сам прислушивается с видимым удовольствием, иногда только спохватываясь в пылу увлечения и вспоминая, что он еще не губернатор и что его слушателем является всего только Передонов, скромный учитель местной гимназии. В качестве образцов декоративно-ораторского стиля у Вериги можно указать на такие выражения: « клеветы не осмеливаются подняться из низин общества », « драгоценнейшее наше достояние, наши дети, наследники нашего имени и нашего дела », « содействие предводителя дворянства в вопросах, касающихся ... чести, ... человеческого и дворянского достоинства ».[26] Несмотря на некоторые различия, наблюдаемые в оборотах и лексике, язык обоих этих представителей городской интеллигенции, как Хрипача, так и Вериги, не обнаруживает значительных отклонений от существующих грамматических и лексических норм общеупотребительного разговорного языка этого социального слоя. На той же основе языка городской интеллигенции построен и язык главного героя Передонова. Его речь слагается из тех же структурных языковых компонентов, из того самого лексического материала, что и язык его коллег и сослуживцев, учителей гимназии и представителей местного образованного общества, и Передонов пользуется именно этим языком, иногда с оттенком некоторого чинопочитания и даже подобострастия, как, например, когда он благодарит Веригу за его обещание оказать ему поддержку против врагов и завистников: « Покорно благодарю, ваше превосходительство, ... так уж я буду надеяться ». Такова речь Передонова в кругу людей, с которыми он только соприкасается в своей деловой и служебной жизни. Совершенно иным языком он говорит с людьми своего повседневного бытового окружения. С ними он пользуется обиходной речью городского мещанства, скудной по смысловому содер-

[26] Ibid., стр. 115.

жанию, но изобилующей экспрессивными оборотами и выражениями, привходящими в нее из разных языковых источников и речевых струй. Но даже и тогда, когда он пользуется общеупотребительной лексикой, стиль его речи отрывист, он часто не договаривает до конца своей мысли, обильно пользуется междометиями и служебными словами. Рассказывая Вериге о своих студенческих увлечениях, он поясняет: « Но и то это давно было, а теперь я ничего ». Об учительнице Скобочкиной, жалуясь Вериге, что она громко сморкается в церкви, он говорит: « Да, но она точно в трубу... Это она нарочно ». Затем он переходит к непосредственной цели своего посещения — просит у Вериги поддержки и защиты против клеветы и злостных слухов, якобы распускаемых горожанами по его адресу: « ... вот тут ... в городе болтают всякие пустяки, — еще, может быть, ... помешают моему назначению, а я ничего такого ». [27] Способ выражения Передонова отрывист и лишен ясности даже при пользовании обычной разговорной речью; этой чертой должна подчеркиваться свойственная ему умственная ограниченность и тупость восприятий. Эта черта проявляется еще более отчетливо в его повседневной обиходной речи. С людьми из своего непосредственного ближайшего окружения он еще более односложен, и его короткие грубые реплики принимают форму брани, которой он обычно отвечает на их вопросы. Слово *врешь* и *врете* по адресу ли мужчины или женщины своего круга — одно из излюбленных выражений в его лексиконе. Он охотно пользуется уничижительными собственными именами — Варька, Павлушка, Иришка — по адресу своей сожительницы, своего приятеля Володина и домовой хозяйки. О сестрах своего коллеги учителя он говорит: « Рутиловские девки »; о Саше Пыльникове отзывается: « эта тварь »; учительницу Скобочкиву называет « горластая толстуха »; всех вообще гимназистов недворянского происхождения считает « швалью » и « шушерой »; своего врага, ма-

[27] Ibid., стр. 112. 114

ленького гимназиста Крамаренко, дразнит « черныш-огарыш », другого маленького и миловидного, похожего на девочку гимназистика Мишу злорадно называет Машенькой и обидно-подчеркнуто обращается к нему в женском роде, так же как и к Саше Пыльникову. Бесцеремонно-груба его речь, обращенная к ближайшему приятелю Володину, которого он называет не иначе, как Павлушкой: « Чего лягаешься, Павлушка ! » « еще боднешь, пожалуй », « чего мелешь ? Язык-то у тебя, как помело », « шиш тебе с маслом », « барану и сны бараньи ». А когда Володин пытается обидеться на какое-нибудь слишком уж грубое замечание, Передонов успокаивает его заверением, что он говорит так « по дружбе ». Его обращение к Варваре просто бранные окрики: « чего лаешься, дура », « плевать я на тебя хочу », « донесет, мерзавка », « женюсь, а Варьку вон ». Просторечно-грубые слова составляют наиболее значительный пласт в языке Передонова, слова, стоящие на границе литературного языка, нежелательные даже в непринужденной беседе. К таким вульгарным выражениям относятся, например, различные обозначения понятия *лицо* в литературном языке. Говоря о лице, Передонов употребляет такие выражения, как: « *рожа, рыло, харя, морда*. Подобной же замене просторечно-грубыми выражениями подвергаются у Передонова многие другие слова общеупотребительного обихода, как например:

пакостить	вредить, пачкать
жрать	есть
пролезть	пройти
копаться	замешкаться, рыться
сцепиться	ссориться
глазеть	смотреть
уставиться	смотреть пристально
орать	кричать
стащить	украсть
горластый	крикливый

обмишулить	обмануть
втюриться	влюбиться
колошматить	бить
молоть	болтать
взъерепениться	рассердиться
прожженный	видавший виды, опытный
лаяться	браниться
отбрить	резко ответить
выдудить	выпить
ляпнуть	сказать некстати

Кроме просторечно-грубых выражений, в языке Передонова широко представлены идиоматические выражения, которые, пользуясь классификацией идиом, предложенной А. Н. Гвоздевым, скорее всего следует отнести к разряду идиоматики бытовой речи. [28]

Донесет и крышка
Пусти козла в огород
Нахрапом
Уши вянут
Под руку говоришь
Натянуть нос
Любовь играет
С суконным рылом в калашный ряд
Шиш с маслом
Скалить зубы
На-т-ко, выкуси
Городить ерунду
На свой копыл

Следующим, менее значительным пластом, чем просторечно-грубые выражения, являются употребляемые Передоновым немногие диалектные выраже-

[28] А. Н. Гвоздев, Очерки по стилистике русского языка, Москва, 1965, стр. 79.

ния, к которым примыкают и некоторые просторечные слова. Таковы уже упомянутые выше выражения: « омегу набуровила », в котором слово *омег,* по разъяснению Даля, обозначает горечь и принадлежит южно- и западно-русским диалектам. Слово *набуровить* — налить не в меру; *блекотать* — пустословить; *оплести* — сожрать съесть с жадностью; *ерлы* — пшенная кутья. Всё эти слова тоже диалектного происхождения.

Последний пласт передоновской речи — его новообразования. Их в индивидуальной речи не много, значительно меньше, чем в повествовании, хотя и в последнем новообразования, по сравнению с другими речевыми источниками, занимают незначительное место. К новообразованиям можно отнести такое слово, как *забарнигал,* производное от слова барин, барствовать, использованное в романе в следующем контексте: « А ваш Мичигин шапку с кокардой носит. *Забарнигал* ».[29] Также слово *вонько* в предложении: « Вот еще на Рутиловых девок надо донести. Они в церковь только болтать да смеяться ходят ... от них всегда *вонько* пахнет ».[30] Или слово « грибаниться »: « Сватайся сразу, дешевле будет, — ... ишь как *разгрибанился* ! »[31]

Просторечные и просторечно-идиоматические пласты в индивидуальной речи Передонова настолько велики, что поглощают почти всю его общеупотребительно-разговорную основу речи среднего интеллигента. Она проступает только изредка в его диалогах с людьми из его профессионального окружения. Но, говоря вообще, речь Передонова « опросторечена » и причем иногда в такой степени, что почти сливается с речью других персонажей, необразованных представителей мещанской среды, как, например, низменная Варвара или лишенный какого бы то ни было образо-

---

[29] Федор Сологуб, Мелкий бес, op. cit., стр. 241.
[30] Ibid., стр. 242.
[31] Ibid., стр. 215.

вания, темный, некультурный слесарь Володин. Единственное отличие заключается в том, что речь Передонова более правильна, более грамматична по сравнению с речевой манерой Варвары, Володина и других мелких городских обывателей. Целевое назначение специфического подбора нарочито вульгарных, иногда обидных и грубых слов заключается в том, чтобы подчеркнуть моральную грубость и тупую жестокость этого « омещанившегося » интеллигента, стремление, проявляющееся не только в специальном подборе слов, но и в синтаксическом строе его речи, состоящей сплошь из отрывистых реплик по адресу своих собеседников: « Варя, подавай ! » « Не ори ! » « Ешь, Павлушка ! » « Врешь ! » « Ну, это вы врете ! » « Высечь надо ! » « Женюсь, а Варьку вон », « на-т-ко, выкуси », « чего мелешь ? » « Ну вас к черту ». Грубая лаконичность речи характеризует Передонова и в его отношениях с людьми, не принадлежащими к его непосредственному мещанскому окружению, к Вершиной, к Марте, а также с людьми более отдаленного круга, соприкасающимися с ним в порядке деловых или служебных отношений. На вежливое предложение Вершиной « пивка позволите вам налить ? » Передонов отрывисто отвечает: « выпью ». Решившись после некоторых колебаний угостить Марту, он протягивает ей несколько карамелек со словам: « на-те ». С Веригой и Хрипачем он тоже говорит короткими, отрывистыми фразами: « она в красной рубахе ходит. А иногда так даже босая ходит . . . », — жалуется он на учительницу Скобочкину, — « у них в школах очень вольно, . . . никакой дисциплины. Они совсем не хотят наказывать ».[32] Часто он обрывает свою речь междометиями, местоимениями и частицами, например: « а я ничего такого . . . »

Но если Передонов говорит « опростореченной », но всё-таки относительно правильной интеллигентской

---

[32] Ibid., стр. 112.

речью, сохраняя ее грамматичность и некоторую лексическую основу общеупотребительного разговорного языка, правильность речи отсутствует у Варвары и Володина. Речь этих персонажей так же, как и большинства других действующих лиц, принадлежащих к городскому мещанству, строится иным образом, чем речь Передонова. У последнего просторечно-грубые элементы намеренно используются с целью сообщить его речи эмоционально-экспрессивную окраску, в которой выливается его ненависть к окружающей действительности, между тем как у Варвары вульгарные и грубые выражения давно утратили свою эмоционально-экспрессивную окраску, сделаавшись необходимыми компонентами ее мещанского жаргона и входя в ухо слушателя точно так же, как и в сознание читателя, не вызывают у них соответствующих их содержанию реакций. Такие бранные слова, как *свинья, скотина, дурак* или *дура* произносятся Варварой почти без всякого эмоционального оттенка, просто в силу привычки пользоваться в разговоре грубым и вульгарным языком, иногда в совершенно спокойном тоне, как слово *скотина,* брошенное ею по адресу Передонова, только что плюнувшего ей в лицо. По той же привычке к употреблению бранных и грубых слов в ежедневной обиходной речи Варвара говорит о Передонове: « а мой-то гусь », « мой-то дурак » и называет его за глаза Ардальошкой, тогда как в глаза величает его Ардальоном Борисовичем.

Речь Варвары, простой необразованной женщины, выходит из границ литературного языка. Больше всего в этой речи просторечных выражений, свойственных вообще языку городского мещанства. Большинство из них принадлежит к категории грубого просторечия. « Иришка-то как обалдеет », — говорит Варвара о домовой хозяйке. Или о появлении у Передоновых пьяной хозяйки: « Ершиха пьяная-распьяная . . . в залу так и прет »; « надо перейти в залу, чтоб сюда не залезла »; « вот дают тебе пирожки и жри »; « стерва проклятая » — тоже о хозяйке. После ответного визита Хрипачей

Варвара, с облегчением освобождаясь от своего парадного платья, в котором она принимала гостей, заявляет: « не знаешь с какой стороны к ним подъехать ». Выйдя, наконец, замуж за Передонова и предполагая вести светскую жизнь, она размышляет: « надо мне насобачиться по-французски, а то я по-французски *ни бе ни ме* ». В доме у Хрипачей, куда Передоновы приехали с визитом, Варвара занимает жену директора « светским » разговором: « Всё мамзелью была, а вот мадамой стала. Милости просим, — мы к вами, вы к нами, мусью к мусьи, мадам к мадами ». На требование Передонова дать ему корсет, который он хочет надеть на свадьбу, чтобы казаться моложе, Варвара замечает: « Да кто же *мужгины носит* корсет ? » Для своих знакомых и, в особенности, для соперниц — у нее всегда в запасе самые грубые и оскорбительные слова: « Красавица, — говорит она о Марте, — инда лошади *жахаются* ». Язык Варвары почти полностью состоит из слов и выражений, характеризующих мещанско-городское просторечье, но иногда в нем можно встретить немногие диалектизмы, как, например, слово *жахаться* — южно-русского происхождения, *меньшуха* — младшая сестра, уже упомянутое слово *опитоха,* пьянюга — костромского происхождения, *ершистый* и немногие другие выражения. Еще меньше в ее речи новообразований. К последним можно отнести слово *жданки* в предложении « А то я уже ждала, ждала, да и жданки потеряла ». Слово *ейкать* — звать, произведенное от междометия « эй » — в предложении: « Клавдия ? А ейкать-то ее как же я стану ? » — спрашивает Варвара у Грушиной, рекомендующей ей новую прислугу. К типу новообразований можно отнести также слово *голодушные,* которым она обзывает Клавдию за пропажу изюма, тайком съеденного Передоновым: « . . . им всё спускать, так они всё сожрать готовы, черти *голодушные* ». Так же слово *привереды,* производное от привередничать, в чем Варвара упрекает Передонова, можно зачислить в категорию новообразований. Язык Варвары, за исключением этих

просторечных слов, вообще чрезвычайно скуден. Этой бедностью лексики объясняется, по-видимому, повторение довольно распространенного фразеологизма « валять петрушку », известного больше в форме « валять дурака », повторяемое Варварой, как своего рода « приращение » к скудному запасу ее лексических средств.

Речевой стиль Володина представляет собой несколько иную языковую конструкцию, чем рассмотренные уже речевые стили Передонова и Варвары. В то время как последний является попыткой воспроизведения просторечно-городского жаргона с незначительными только примесями иных речевых струй, а язык Передонова в основе своей — общеупотребительная речь среднего интеллигентского круга, но с большим напластованием слов из просторечья, диалектов и других источников, язык Володина можно характеризовать как своего рода стилизацию просторечья. Последняя достигается не столько лексическими средствами, как у Передонова, сколько нарушениями грамматической и синтаксической норм, деформацией морфологических правил и синтаксиса, часто выходящей за пределы нарушений допустимых в разговорной речи, но направленной на придание речи юмористической окраски. Сюда относятся такие приемы как использование слов и выражений не вполне совпадающих с их содержанием или даже противоречивых по смыслу. « ... если жена *соответствует,* то чего же лучше »; « так как я вас даже очень люблю, то неужели вы не захотите *соответствовать ?* »[33] В обоих случаях слово « соответствовать » употребляется в смысле отвечать взаимностью или разделять чувства Володина. К этой категории относится также слово *понимать* в смысле думать: « Если вы, Ардальон Борисович, так обо мне *понимаете,* то одно только могу сказать: покорно благодарю ».[34] *Соглашаться* вместо собираться

[33] Ibid., стр. 169, 170.
[34] Ibid., стр. 219.

или хотеть тоже производит комический эффект в возражении Володина на упреки Передонова в том, что Володин против него интригует: « Я Ардальон Борисьгч, вам вредить не *согласен* . . . я вам ни водки, ни чего другого не *согласен* наговаривать ».[35] Слово *упражняться* в объяснении Володина на вопрос Передонова, почему он носит котелок: « . . . фуражечку с кокардой мне не полагается, а цилиндр носить, так это пусть аристократы *упражняются* »,[36] направлено также на создание комического эффекта от « полусоответствия » смыслу употребленного здесь выражения со смыслом речи. Сравнительно небольшое место в речи Володина принадлежит фразеологизмам, включая пословицы и поговорки, такие как « всяк сверчок знай свой шесток », « с позволения сказать », « никакого касательства », « подпустить интригу ». Незначительное участие принимают в речи Володина также эмоционально окрашенные просторечно-грубые слова как *откалывать, упатогиться,* простонародные выражения типа *завсегда, беспременно, во-снях,* диалектические слова вроде *ерлы, лепехи* или такие редкие случаи новообразований, как *старбень.* Вообще надо сказать, что своеобразно-комический эффект володинской речи лежит в иной, не лексической плоскости. Художественная выразительность этого типа индивидуальной речи достигается использованием выразительных ресурсов морфологии и синтаксиса, среди которых видное место принадлежит суффиксам. При построении речи Володина Сологуб широко пользуется так называемыми суффиксами субъективной оценки, выражающими субъективное отношение говорящего к объекту речи. Наиболее часто употребляемые Володиным суффиксы: -ек, -ок, -ик, -ка и затем: -ец, -це, имеющие уменьшительно-ласкательное значение. Слова с этими суффиксами — *кофеек, язычок, барашек, полочка, кошечка, шапочка, сторонка, погодка, лошадка, фуражечка, денежка, булочка, водочка, пальчик, дождичек,*

[35] Ibid., стр. 219, 220.
[36] Ibid., стр. 300.

гасик, рублик, прутик, калагик, изюмец, сахарец, хлебец, маслице — составляют значительную часть лексических средств, используемых в речи Володина. Они придают его манере говорить приторно-слащавый характер: « . . . пшенная кутья с изюмцем, с сахарцом, с миндалем — это и есть ерлы », « . . . я еще хлебец кушаю и даже с маслицем . . . » « . . . отчего же тут пальчики калачиком свернуты ? »[37] Иногда эти суффиксы употребляются с оттенком смиренности, унизительности, указывающими на низкое социальное положение Володина и его подобострастное отношение к учителю гимназии Передонову. Подобную же эмоциональную окраску смирения и подобострастности можно усмотреть в постоянно употребляемом им слове *изволить,* используемому им даже по отношению к самому себе, прилагаемому даже к животным. Такую же окраску имеет слово *кушать* вместо *есть,* обращение *потрудитесь* и некоторые другие так же эмоционально окрашенные слова и выражения. « Это на вашей родине *изволят кушать дохлых кошегек,* . . . а только ерлов вы никогда не *кушали* », « . . . это уж завсегда коты *изволят* на старую квартиру сбегать »; « позвольте, Ардальон Борисыч, . . . я с маслом хлебец *кушаю,* а шиша с маслом я не хочу *кушать* »; « . . . не заработаешь, так и хлеб*ца* не *покушаешь.* Хлеб*ец* за денеж*ки* дают, а денеж*ки* заработать надо. И булоч*ек,* и пирожков не будет . . , и водочки не на что будет купить, и наливоч*ки* ».[38] Суффиксы субъективной оценки широко применяются, как известно, в романе М. Е. Салтыкова-Щедрина при изображении характера лицемера Иудишки, главного героя его произведения « Господа Головлевы »; они направлены к усилению чувства отвращения, вызываемого образом Иудушки. Глупый барашек-Володин вызывает скорее чувство симпатии и сочувствия своим смирением, своим преклонением перед людьми более высокого, чем у него самого, положения в обществе и в деловом мире.

---

[37] Ibid., стр. 30, 167, 249.
[38] Ibid., стр. 250, 300.

Синтаксический строй речи Володина с его просторечной основой и претензией на некоторую литературность порою отрывист, когда герою недостает необходимых слов, иногда, напротив, крайне запутан, когда он пытается выражаться « высоким стилем », как, например, в следующих предложениях: « ... я не лягаюсь, Ардальон Борисыч, а здороваюсь с вами за руку. Это, может быть, у вас на родине руками лягаются, а у меня на родине ногами лягаются, а и то не люди, а, с позволения сказать, лошадки »; « ... потому как ежели она в законный брак не хочет вступать, а, между прочим, себе в окно молодых людей пускает, то уж это что же ». [39] Последнее предложение затемнено употреблением большого количества вводных и служебных слов, а также неправильным сочетанием и « нагнетанием » союзов; мысль в ней не закончена и обрывается восклицанием. Примером незаконченных, отрывистых предложений может служит сцена сватовства Володина к девице Адаменковой. « ... позвольте объясниться ! Так как я вас даже очень люблю, то неужели вы не захотите соответствовать. — Надежда Васильевна, поверьте ! .. Клянусь ! ... вы мне поверите ! [40]

К особенностям стиля Володина следует отнести также неправильное употребление и сочетание союзов в сложных предложениях: « ... я только сказал, а она мне изволила сказать, что не надо отказываться, а *как* я ничего не ответил, то вышло, что она меня упросила »; « Сюда совсем не идет, а *как* я еще хлебец кушаю, и даже с маслицем, значит я не бедняк ». [41] В обоих указанных случаях *как* употребляется вместо соединительного союза *так как*. Точно так же, вместо *потому гто,* в речи Володина *потому* соединяется с *как,* иногда даже с двумя союзами, например, в сложной конструкции *потому как ежели.* « *Потому как*

[39] Ibid., стр. 237, 70.
[40] Ibid., стр. 170.
[41] Ibid., стр. 175, 167.

ежели она в законный брак не хочет вступать, а *между прогим* себе в окно молодых людей пускает . . . ».[42] Кроме сложной конструкции *потому как ежели,* употребленной вместо простого *так как,* следует еще указать на употребление *между прогим* вместо *между тем*: « . . . а только мне леденцов не надо, *потому как* я их не люблю »; « Я ему изволил сказать тихо, благородно: . . . потрудитесь вашу шапочку снять, *потому* . . . как здесь образ ».[43]

Рассмотренные здесь три основных типа речевого стиля отличаются значительным своеобразием в своем построении. Речь остальных персонажей бытовой части романа строится более или менее по одному из приведенных здесь образцов. Своеобразие в построении речи главного героя Передонова заключается в особом отборе лексических элементов, представляющих собой экспрессивно - эмоциональные струи в бесцветной « нейтральной » речи средне-интеллигентского городского общественного круга. Речь Варвары — это попытка воспроизведения мещанско-городского жаргона с незначительной только примесью иных языковых напластований. Лексическое разнообразие речи Передонова решительно снижается у Володина; своеобразие этого типа речевого стиля заключается в морфологических и синтаксических отклонениях от существующей языковой нормы, зафиксированной в общеупотребительном разговорном языке. В целом, построение всех трех стилей индивидуальной речи далеко от замысла создания сильного изобразительного средства для характеризации персонажей, как определенных социальных типов. Скорее эти типы представляют собой три стороны одного типа — мещанина, но не только в смысле сословной или социальной принадлежности, а скорее в духовном и моральном смысле, создание ненавистного Сологубу типа мещанина, который только и является героем и главным действующим лицом

---

42 Ibid., стр. 70.
43 Ibid., стр. 219, 31.

романа и во имя которого произведен такой тщательный отбор тех элементов из окружающего мира и языковых феноменов, которые одни только и представляли действительность в одностороннем понимании писателя символиста.

ГЛАВА ПЯТАЯ

ПРОЧИЕ ВЫРАЗИТЕЛЬНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ СРЕДСТВА ЭПИТЕТЫ. МЕТАФОРЫ. СИНТАКСИС

Одним из основных отличий литературы от прочих видов художественного творчества является материал. В то время как материалом в живописи служат краски, в скульптуре — мрамор или глина, в архитектуре — железо, бетон, дерево, материалом, из которого строится литературное произведение, является слово. Однако не всякое слово создает язык художественной литературы, поскольку из слов строится также обычная разговорная, так называемая нейтральная, речь; из слов составляется также научный, деловой, профессиональный и другие лишенные выразительно-эмоциональной окраски виды и отрасли общенационального языка. В отличие от этих языковых отраслей, хотя и пользующихся тем же самым лексическим фондом, слово в художественной литературе обладает многозначностью, выразительностью, способностью приобретать эмоциональную окраску в зависимости от контекста предложения, в которое оно включено, и от идейного контекста литературно-художественного произведения в целом. Художественная функция языка искусства, состоящего из слов-образов, слов носителей эмоционального смысла определяется как: « . . . система художественных форм, их значений и функций. В художественной литературе эта система возникает на основе синтеза коммуникативной функции литературного и народно-разговорного языка с функцией

выразительной и изобразительной».[1] Что касается языка искусства, о нем Виноградов говорит как о «системе средств художественного выражения», подразумевая под этим определением не только использование разнообразных средств общего языка, но расширяя это понятие включением в него «задач и принципов построения разных форм повествования, сочетания их с диалогическими отрезками композиционно-синтаксического движения речи, ... приемов образного строя и ритмической структуры речи».[2] Такое истолкование существенным образом расширяет понимание языка искусства как языка «образного» в отличие от коммуникативного разговорного языка, причем образность в подобном определении обычно сводится к проблеме переносного употребления слов, к проблеме тропов, симиле, метафор, метонимий. Между тем смысловая структура словесного образа значительно шире и сложнее. «Очень существенно, — писал проф. Г. Шпет, — расширить понятие «образа» настолько, чтобы понимать под ним не только «отдельное слово», но и любое синтаксически законченное сочетание их».[3] Точно так же и для Виноградова словесный образ может быть разного строения: отдельным словом, сочетанием слов, предложением или даже целым литературным произведением. Однако не в том или ином строении заключается основная особенность образа; главная его особенность заключается в том, что «образ всегда является организованным структурным элементом стиля литературного произведения». В то же время «смысловая структура образа-слова обогащается теми художественно изобразительными «приращениями» смысла, которые развиваются в системе целого эстетического объекта».[4] Именно эти смысловые наслоения и приращения составляют, по

[1] В. В. Виноградов, О языке художественной литературы, op. cit., стр. 110-111.
[2] В. В. Виноградов, Стилистика, op. cit., стр. 65.
[3] Г. Шпет, Эстетические фрагменты, ч. 3, 1923, стр. 33-34, как указано у Виноградова, Стилистика, стр. 127.
[4] В. В. Виноградов, Стилистика, op. cit., стр. 125.

мнению Виноградова, задачу исследователя языка искусства и индивидуального стиля того или иного писателя. Виноградов придает большое значение наблюдениям над своеобразными особенностями стиля писателя, определению ему одному свойственной системы форм выражения и изображения. Но еще более важное значение для истории литературы имеют, по его мнению, наблюдения над стилистическими особенностями, присущими отдельным литературным школам и направлениям. Виноградов призывает исследователей работать над выяснением « языковых и стилистических своеобразий таких направлений художественной литературы, которые носят отвлеченные названия сентиментализма, романтизма, реализма в их разных вариациях ». [5]

Пользуясь методом определения задач исследования литературного произведения, предложенным Виноградовым и Шпетом, и применяя к исследованию сологубовского романа их расширенное понимание этих задач, выше была сделана попытка описать лексические фонды романа, установить типы индивидуальной речи главных действующих лиц, обсудить некоторые приемы характеризации персонажей. Установленная при этом сравнительная ограниченность приемов и средств, использованных автором для изображения индивидуальных характеров, связанная с отсутствием стремления к многообразному и полному изображению действительности у этого символистского автора, искупается звуковым богатством его художественной речи и обилием выразительных средств, употребленных в описаниях и в авторских отступлениях. Однако выразительность сологубовского стиля лежит в другой плоскости, чем украшающие иной декоративный стиль метафоры, сравнения и метонимии, фразеологические обороты и смелые новообразования. Стремление Сологуба к мелодичности своей

[5] В. В. Виноградов, О языке художественной литературы, op. cit., стр. 130.

прозы, по всей вероятности, берущее начало в его предшествующем опыте лирического поэта, отразилось в прозе в весьма отчетливой тенденции к плавной, закругленной речи песенного типа. Этому типу замедленной, плавной речи способствует, помимо своеобразных синтаксических конструкций, подлежащих специальному обсуждению ниже, также и свойственная песенному типу литературного творчества практика частых повторов. Кроме повторов отдельных звуков, в прозе Сологуба наблюдаются частые повторы целых слов. Эти повторы проводятся как намеренный прием, стремящийся усилить выразительную способность предложения. В романе Сологуба можно встретить все типы, установленные для классификации повторов слов:

АНАФОРА — повторы одинаковых слов в начале предложения или его части: « *На улице* было тихо, — *улица* улеглась во мраке »; « *Улица* поднималась на невысокий холм, ... и перегиб *улицы* между двух лачуг рисовался на ... небе »; « *Баран* стоял на перекрестке ... Этот *баран* был похож на Володина »; « *Люблю* красоту. *Люблю* цветы, духи, яркие одежды. Я тело *люблю,* сильное, ловкое ». [6]

ЭПИФОРА (концовка) — предложения оканчиваются одним словом: « Чего *ждать,* время не *ждет* »; « Кого же он высматривал ? *Доносгиков* ?.. Враги наслали на Передонова целую армию *доносгиков* »; « Передонов купил *шило* ... Он стремительно ударил *шилом* в обои ... Передонов, торжествуя, завыл и принялся плясать, потрясая *шилом* »; « Да, ведь и Передонов стремился к *истине* ... Он и сам не сознавал, что тоже, как все люди, стремится к *истине* ... Он не мог найти для себя *истины* ». [7]

---

[6] Федор Сологуб, Мелкий бес, op. cit., стр. 250, 237, 216, 289.
[7] Ibid., стр. 60, 209, 279, 280.

КОЛЬЦО — предложение начинается и кончается одним словом: «*Княгини* тоже всякие бывают. Может быть, эта здесь живет *княгиня*»; «Храп и пьяный *бред* наполняли всю спальню. Вся горница была, как овеществленный *бред*».[8]

СТЫК — одно слово в конце предыдущего и в начале нового предложения: «Сашин звонкий хохот смешался с ее *хохотом. Хохот* заставил ее выпустить Сашу»; «... он казался странно-большою, *заведенною в пляс куклою* ... как у *заведенной* куклы, было оно (лицо) неподвижно»; «да ведь и ложь иногда бывает правдоподобнее *правды. Правда* же, конечно, неправдоподобна»; «густой, травянистый и ломкий был у них *запах* ... *запах* душный, плотский, раздражающий»; «тяжкие, темные мысли ворочались в мозгу у Передонова. Он понимал, что его *обманули* ... *Обманули.* Он свирепо ударил кулаком по столу ...»[9]

К повторам следует отнести и множественность эпитетов. Накопление эпитетов, в особенности эмоциональных, пожалуй, один из наиболее характерных артистических приемов сологубовского индивидуального стиля. Эпитеты Сологуба многообразны и различны по форме. Парные и сложные эпитеты являются неотъемлемой принадлежностью сологубовского художественного стиля. По своей форме они являются многочленными и состоят преимущественно из прилагательных. Что касается их функций, в художественной речи, они принадлежат к двум типам: экспрессивно-эмоциональному типу, сообщающему художественной речи определенную эмоциональную окраску, и к так называемому «украшающему» типу. Накопление эпитетов наблюдается, за немногими исключениями, во всех типах повествовательной речи: в динамических и лирико-эмоциональных пассажах, в описаниях и характеристиках персонажей. Накопление

[8] Ibid., стр. 90, 275.
[9] Ibid., стр. 194, 231, 333, 294, 339.

эпитетов у Сологуба преследует строго определенную цель: оно сообщает повествованию замедленный и плавный характер, приближающийся к былинно-песенному размеру; этой же цели служат также и некоторые синтаксические конструкции, синтаксические параллелизмы, синонимы и синонимические обороты.

ЭПИТЕТЫ. Чрезвычайно велико накопление эпитетов в описании бредовых видений Передонова, в изображении фантастического образа « недотыкомки ». Примером может служить часто приводимый в критической литературе о « Мелком бесе » отрывок из последнего, описывающий одно из появлений « недотыкомки » в больном воображении Передонова.

> **Недотыкомка бегала под стульями и по углам, и повизгивала. Она была грязная, вонючая, противная и страшная. Уже ясно было, что она враждебна Передонову, и прикатилась именно для него, а что раньше никогда и нигде не было ее. Сделали ее, — и наговорили. И вот живет она ему на страх и на погибель, волшебная, многовидная, — следит за ним, обманывает, смеется, — то по полу катается, то прикинется тряпкою, лентою, веткою, флагом, тучкою, собачкою, столбом пыли, и везде ползет и бежит за Передоновым, — измаяла, истомила его зыбкою своего пляскою.** [10]

Замечательно необыкновенное накопление эпитетов, изображающих недотыкомку: *грязная, вонючая, противная* и *страшная.., волшебная, многовидная, ехидная*. Дальше следует целая серия галлюцинаций, бредовых видений, в которых недотыкомка представляется Передонову: « ... то прикинется *тряпкою, лентою, веткою, флагом, тучкою, собачкою, столбом пыли ...* » Смене видений, внезапных воплощений недотыкомки соответствует быстрая смена глаголов, отражающих нарастающее ощущение преследования: « *бегала, повизгивала, прикатилась, следит, обманывает, смеется,* то по полу *катается,* то *прикинется ..,*

---

[10] Ibid., стр. 267-277.

ползет и *бежит* за Передоновым, — *измаяла, истомила* его зыбкою своею пляскою». Множественность эпитетов сопровождает уже первое появление недотыкомки: «откуда-то прибежала *удивительная тварь неопределенных очертаний, — маленькая, серая, юркая недотыкомка*». И дальше в том же абзаце, описывающем первое видение недотыкомки в горячечном, возбужденном алкоголем мозгу Передонова, повторение тех же эпитетов в сочетании с новым — «безликий»: «*серая, безликая, юркая*». Иногда это бредовое существо представляется ему *серым,* иногда *дымным,* временами *синеватым,* но всегда во всех своих проявлениях, недотыкомка представляется *злой, бесстыжей* и неизменно враждебной Передонову, вызывающей страх и отвращение. Такого же характера и другие эпитеты, использованные в описаниях его галлюцинаций. Ему всё время чудятся шорохи, непрерывные, докучливые, насмешливые. «Обои шевельнулись неровно и тревожно»; «обои шуршали тихим, зловещим шелестом»; «справа и слева из-за стены слышались шепоты и шорохи», «шорохи непрерывные, докучливые, насмешливые». Все эти эпитеты передают нарастающее чувство страха перед угрожающей опасностью, перед пока еще невидимым, но ясно ощущаемым присутствием врага: «за них (за обои — Г. С.) мог влезть и спрятаться злодей, изворотливый, плоский и терпеливый». [11]

Впечатление напряженного ожидания и страха перед неизбежной катастрофой усиливается применением другой серии парных и многократных эпитетов — прилагательных, стремящихся, если можно так выразиться, «очеловечить» природу и неодушевленные предметы, эмоционально окрашенные страхами Передонова, его болезненной подозрительностью и сознанием своей обреченности, а также бессилия перед наступающей развязкой. «В траве, у заборов подымались легкие шорохи в шумы, и вокруг всё казалось

[11] Ibid., стр. 279.

подозрительным и *странным* ».[12] Ночная жизнь кажется Передонову *непонятной* и *враждебной,* ночь — тихой и *шуршащей зловещими* подходами и пошептами; шепот деревьев был *насмешливый* и *угрожающий*; люди и скоты смотрели на Передонова *злобно* и *коварно.* Другие метафорические эпитеты « очеловечивают » вещи и внешнюю обстановку, наделяя их способностью мыслить и чувствовать в духе авторско-передоновского мировосприятия, то есть с эмоциональной окраской тоски, томления и грусти. « *Тихая* область *бедной* жизни замкнулась и *тяжко грустила* и *томилась* »; « . . . редкие, *молчаливые* дома за дремотными садишками »; « . . . жалкие здания, безнадежно обветшалые, *робко намекающие* . . . »; « листья . . . *покорные, усталые* »; « . . . грязные улицы, *пасмурное* небо, *жалкие* домишки . . . от всего веяло *тоской, одичанием, неизбывною печалью* ».[13] К числу одушевленных метафорических эпитетов можно прибавить еще такие, как: « . . . дом имел *сердитый* и *злой* вид . . , крыша *хмуро* спускалась над окнами »; « всё было освещено просеянным сквозь облачный туман *печальным,* как бы не солнечным светом »; по *нечистой* и *бессильной* земле шел Передонов . . . ».[14]

Другие примеры простых и метафорических эпитетов, встречающихся в лирических описаниях природы, также большею частью представляют собой образцы парных или многосложных эпитетов, как, например, следующие отрывки: « *слабые, нежные* звуки лились в *вечернем, тихом* и *темном* воздух »; « ночь, *тихая, прохладная* и *темная* »; « *далекий* и *слабый дребезжащий* звук »; « по мокрым дорожкам, покрытым *палыми, истлевающими, темными* листьями ».[15] Во всех разобранных здесь случаях эпитет, обозначающий признак предмета, выражается двумя, тремя, иногда четырьмя прилагательными. Многочленными

12 Ibid., стр. 204.
13 Ibid., стр. 237, 48, 101, 93, 217.
14 Ibid., стр. 101, 102.
15 Ibid., стр. 51, 204, 337.

являются также эпитеты, определяющие физическую внешность персонажей или черты их характера: « Вершина, *маленькая, худенькая, темнокожая* женщина ... »; « Рутилов ... *высокий, узкогрудый,* казался *гахлым* и *хрупким* »; « *румяное,* обыкновенно *равнодушно-сонное* лицо Передонова »; « ... все *миловидные, румяные, веселые* »; « кот был *толстый, белый, некрасивый* »; « барышни *образованные, умные,* ... не чета твоей Варваре »; « ... *странный* и *противорегивый,* как будто спаянный из двух половинок ».[16] Единичные, иногда только парные, эпитеты встречаются у Сологуба в безэмоциональных, « нейтральных », описаниях природы, где они, по-видимому, являются представителями только « украшающей » функции: « поздние цветы », « невысокие раскидистые яблони », « круглолистые груши », « колючие пурпуровые головки », « бледно-пурпуровые зонтики цикуты », « беложелтые чепчики ромашки ».

Эмоциональный тон сологубовского описания создается не только богатством эпитетов-прилагательных. Другие части речи — существительные, глаголы — принимают значительное участие в создании часто оригинальных метафор и метафорических выражений. Свежа и оригинальна такая сологубовская собственная метафора: « Улица *улеглась* во мраке и тихонько *похрапывала* »; « ... дождь *болтал* что-то *навязгиво* и *скоро, захлебываясь* »; « ветер дул навстречу и *вздыхал* о чем-то »; « тучка *бродила* по небу, *блуждала, подкрадывалась* (одушевленная метафора), *мягкая обувь* у туч (метонимия) »; « мрак *метнулся, прыгнул на потолок* и оттуда *угрожал* и *кривлялся* ».[17] К числу метафорических выражений следует отнести также такие глагольные конструкции, как « просыпать слова » или *уронить слово;* первая употребляется в смысле быстрой и неотчетливой речи, о которой говорится в просторечии — *сыпать горохом*; под вторым выражением подразумевается редкая, немногосложная речь.

---

[16] Ibid., стр. 15, 13, 11, 50, 29, 12, 118.
[17] Ibid., стр. 250, 256, 264, 279.

Среди метафор, довольно многочисленных и часто свежих и оригинальных по форме и составу, встречаются и такие, какие можно отнести к разряду так называемых синестетических образов, построенных на допущении аналогий между различными ощущениями. Синестезия, понимаемая как перенос ощущений, может наблюдаться и у представителей более ранних литературных школ, но только с приходом романтизма она начинает постепенно входить в число других приемов художественного изображения, получая свое оформление в качестве одного из артистических приемов в символистской школе литературы. Сологуб, в своем стремлении к обогащению собственного литературного языка и стиля, к усовершенствованию звукового состава и эмоциональной выразительности, использует синестетические образы, хотя в « Мелком бесе » последние занимают еще сравнительно незначительное место по сравнению с его позднейшими романами. К числу синестетических метафор можно отнести такие, как, например: *небо бледно радовалось, хрупкий голос, туманно-светлый запах, остропестрый, стеклянно-звенящий смех*. Их не много в этом сологубовском романе, и все они носят на себе печать некоторой выисканности.

СИНОНИМЫ. Следующее важное место в формировании художественного языка Сологуба должно быть отведено синонимам. Выше уже отмечалось синонимическое богатство сологубовского словаря и указывалось, как искусно использованы Сологубом различные синонимические оттенки одного понятия для характеристики отдельных персонажей. Для примера приводилось понятие « улыбаться » в его различных синонимических оттенках — *усмехаться, ухмыляться, осклабиться* — в применении к каждому из действующих лиц, принадлежащих к первому, главному кругу персонажей как дополнение к другим их характерологическим чертам, выведенным на основании наблюдения над их действиями, взаимоотношениями с людьми и речевым стилем. Синонимы могут употребляться также

для обозначения оттенков и степени экспрессии в речи одного персонажа или диктоваться необходимостью не допускать повторения одних и тех же слов. Примером могут служить различные экспрессивные оттенки слова «бранить» в передаче речи прокурора Авиновицкого.

> Авиновицкий был мужчина мрачной наружности, как бы от природы приспособленный для того, чтобы распекать и разносить. Он на всех наводил если не страх, то чувство неловкости, потому что, не уставая, кого-нибудь громил, кому-нибудь грозил Сибирью да каторгой... — Нынче люди пошли — пародия на человеческую породу, — гремел Авиновицкий. ...Хозяин продолжал громить. По поводу съестного обрушился на лавочников, а затем заговорил почему-то о наследственности. — Наследственность великое дело! — свирепо кричал он.

Передонов рассказывал прокурору о своих опасениях. Авиновицкий слушал его и по временам *восклицал гневно.*[18] Вместо понятия, выраженного одним словом, Сологуб использует целую серию его синонимов или оттенков близких ему по значению слов. В соответствии с этим и голос Авиновицкого называется, в зависимости от контекста, *сердитым, бранчивым, гневным, устрашающим, грозным, свирепым.* В свою очередь и Передонов, жалуясь прокурору на сплетни, якобы распространяемые на его счет в городе и способные повредить его репутации, употребляет длинный ряд синонимических значений слова сплетничать: *болтать, городить ерунду, молоть вздор, распускать слухи.* Передавая ответ директора Хрипача законоучителю гимназии по поводу якобы принятой в качестве гимназиста Пыльникова переодетой девочки, Сологуб также широко пользуется синонимами.

> А директор быстро перешел на другие темы, рассказал свежую городскую новость, пожаловался

18 Ibid., стр. 107.

на сильнейшую головную боль и сказал, что, кажется, придется пригласить... гимназического врача.[19]

Иногда Сологуб использует два синонима или больше с целью усилить экспрессивность или полнее охарактеризовать сказанное. О жилище Авиновицкого он говорит: « дом имел *сердитый* и *злой* вид ». Встречается также градация синонимов с нарастающей или убывающей экспрессией: « смех, тихий смешок, хихиканье да шептанье ... звучали в ушал Передонова ».[20]

ФРАЗЕОЛОГИЧЕСКИЕ РЕСУРСЫ. Остается еще сказать несколько слов о фразеологических оборотах, также довольно широко используемых Сологубом для эмоциональной окраски своей художественной речи. Фразеологические обороты — идиомы, пословицы, поговорки, — почти полностью отсутствующие в речи автора и у второстепенных персонажей, представителей городской интеллигенции, пользующейся нейтральным общеразговорным языком, обильно уснащают язык, на котором говорят в передоновском бытовом окружении. Фразеологизмы, которыми пользуются в этом кругу, принадлежат к просторечной языковой струе; их назначение подчеркнуть и сгустить эмоциональную окраску вульгарности и грубости, характерную для персонажей передоновского круга. Даже учитель гимназии Рутилов, попадая в эту бытовую обстановку, начинает пользоваться просторечной лексикой и грубыми фразеологическими выражениями, не в обиду, а « по дружбе », как говорит Володин. « Растереть да бросить », — выражается Володин о Варваре, убеждая Передонова жениться на одной из его сестер. « Рот до ушей, хоть лягушке пришей », — злобно отзывается Варвара о своей сопернице Марте. « Ешьте дружки, набивайте брюшки », — радушно угощает своих гостей Грушина. « Пьян да призорок, через хлеб да за пирог », — останавливает Грушина

19 Ibid., стр. 151.
20 Ibid., стр. 240.

усердно насыщавшегося за ее столом Володина, отодвигая от него подальше икру и другие дорогие закуски. « На чужой роток не накинешь платок », — резонно замечает городской голова Скучаев, когда Передонов жалуется ему на сплетни городских обывателей, стремящихся, в его воображении, помешать его назначению на должность инспектора начальных школ. Володин в подобострастной и униженной форме просит предводителя дворянства снять шапку в комнате, в которой висят иконы; Верига грубо обрывает его словами: « всяк сверчок знай свой шесток ». От пустых разговоров у обывателей « уши вянут »; разговаривать значит, по их выражению, « чесать язык ». Проходя мимо церкви, Передонов каждый раз снимает шляпу и истово трижды крестится: « Надо держать ухо востро », — может быть сзади идет соглядатай и наблюдает за будущим инспектором. Во всех этих случаях, как и в других, отмеченных в предыдущем изложении, происходит специальный отбор фразеологических выражений, предназначенных не столько для того, чтобы эмоционально расцветить нейтральную бледную речь, сколько в стремлении еще больше сгустить темные краски, в которых автору рисуется изображаемый им мир мелких обывательских интересов и треволнений.

ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ РЕСУРСЫ МОРФОЛОГИИ. В качестве одного из способов « приращения » смыслового содержания слова следует указать еще на употребление суффиксов. Суффиксы так называемой субъективной оценки, уменьшительно-ласкательные, отмечались в предшествующей главе как отличительная черта индивидуального речевого стиля Володина. Суффиксы субъективной оценки наблюдаются у Сологуба также в его повествовательной речи, в авторских отступлениях. « В стороне стоял деревянный дом, маленький, серенький, с широкою обеденкою в сад »; « ... среди сада, в тени развесистых кленов, стояла старенькая серенькая беседка, — три ступеньки вверх, обомшалый помост, низенькие стены, шесть точеных,

пузатых столбов и шестискатная кровелька».[21] При чтении этого описания напрашивается параллель со сходным отрывком из «Старосветских помещиков» Гоголя с подобным же употреблением уменьшительно-ласкательных суффиксов, направленных к возбуждению симпатии и проникнутых глубоким сочувствием к этой скромной жизни и ее маленьким людям. «Я отсюда вижу низенький домик с галереею из маленьких почернелых деревянных столбиков, идущею вокруг всего дома, ... комнаты домика были низенькие ... комната Пульхерии Ивановны была вся уставлена сундуками, ящиками, ящичками и сундучечками».[22] Сологубовский стиль близок гоголевскому не только обилием эпитетов и богатством метафор, не только свежестью и смелостью иных сравнений, но и такими мелкими деталями описания, примером которых являются образцы приведенных здесь отрывков. Однако существенная разница заключается в тоне описания. Вместо гоголевского теплого сочувствия, отражающегося в применении уменьшительно-ласкательных суффиксов, Сологуб пользуется последними скорее с целью подчеркнуть скудость и убожество окружающей его жизни точно так же, как и в тех случаях, когда он пользуется «уничижительными» суффиксами: «редкие, молчаливые дома за дремотными садишками и шаткими изгородями»; «грязные улицы, пасмурное небо, жалкие домишки ...»[23]

Среди прочих морфологических ресурсов, сообщающих речи эмоциональную окраску, необходимо упомянуть, помимо использования суффиксов субъективной оценки, употребление неопределенных местоимений с частицей *то,* в особенности частых в сценах галлюцинаций Передонова. «В глубине двора подозрительно темнели и шептались о *гем-то* деревья Рутиловского сада. На улицах по мосткам *где-то* недалеко

---

21 Ibid., стр. 16.

22 Н. В. Гоголь, Старосветские помещики. Сочинения. т. 1-ый. Госиздат художественной литературы, Москва, 1962, стр. 215.

23 Федор Сологуб, Мелкий бес, op. cit., стр. 48, 217.

слышались *гьи-то* замедленные и тяжелые шаги».[24] Частица *то* не только придает характер неопределенности, туманности восприятиям Передонова, она подчеркивает иллюзорность самого источника этих восприятий, коренящихся не в наблюдаемых им фактах действительности, но берущих начало в больном мозгу. Она постоянно повторяется в заключительной части романа, в бредовых видениях Передонова. «*Кто-то* там на цыпочках ходит ... щель между половинами (двери — Г.С.) намекала на *гто-то,* таящееся вне. *Чей-то* глаз сверкал, злой и острый».[25] Карточные фигуры, хотя и ослепленные Передоновым, проткнувшим им глаза ножницами, продолжают подсматривать за ним, ходят к жандармскому офицеру с доносами на него: «... у валета есть *какая-то* сила и власть, — вроде как у городового, — он может *куда-то* отвести, в *какой-то* страшный участок».[26] Употребление неопределенных местоимений выполняет здесь специальную функцию; оно сгущает эмоциональную окраску ужаса, вызываемого в читателе описаниями галлюцинаций, владеющих воображением Передонова.

ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ ВОЗМОЖНОСТИ СИНТАКСИСА. Кроме фонетических и морфологических ресурсов языка, которыми широко пользуется Сологуб, важным средством выразительности сологубовского стиля являются синтаксические возможности, используемые писателем. Достаточно только сравнить один из отрывков авторской описательной речи с неграмматической, синтаксически неуклюжей речью Володина или Варвары, чтобы увидеть огромные ресурсы выразительности, открываемые в синтаксическом строе того или иного словесного слоя. По мнению Виноградова, синтаксические формы и конструкции обнаруживают ту же спаянность со структурой целого художественного произведения и ту же экспрессивность и изобра-

[24] Ibid., стр. 52.
[25] Ibid., стр. 276.
[26] Ibid., стр. 278.

зительность, которыми обладают слова и выражения.[27] К сожалению, вопросы синтаксиса еще очень слабо освещаются в описаниях языка и стиля литературных произведений русских писателей. Между тем выразительные средства синтаксиса высоко ценились такими писателями символистами как Гюисманс, который, как известно, приписывал выразительность своего языка не столько его лексическому богатству, сколько своим экспериментам с различными типами предложений и необычному расположению слов, создававшему силу и выразительность его литературного языка.[28] Еще раньше Гюисманса Гонкуры, игнорируя существующие академические нормы, создали свой собственный синтаксис, соответствовавший их вкусам и артистическим требованиям. Сологуб, подобно этим своим предшественникам, также широко пользуется выразительными ресурсами синтаксиса, иногда сходясь в результатах своих экспериментов с французскими символистами и импрессионистами, порою подражая богатству гоголевского стиля, но всегда опираясь на необычайную гибкость русского литературного языка и на его относительную свободу от стесняющих обязательных норм синтаксического строя.

ИНВЕРСИЯ. Весьма выразительным приемом речи, широко используемым в художественной литературе, является так называемая инверсия, обратный порядок слов, которому благоприятствует существующий в русском языке относительно свободный порядок слов, расположение их в предложении. Несмотря на то, что каждый член предложения имеет в нем определенное место, в некоторых случаях возможно его перемещение на необычное для него место, имеющее целью смысловое и интонационное его выделение. Так возникает *обратный* порядок слов в противополож-

---

[27] В. В. Виноградов, О языке художественной литературы, op. cit., стр. 70.

[28] Marcel Cressot, **La Phrase et le vocabulaire de J.-K. Huysmans**, op cit., p. 83.

ность *прямому,* в котором сказуемое следует за подлежащим, дополнение за сказуемым, а определение обычно предшествует определяемому слову. Сологуб охотно использует относительную свободу русского синтаксиса в своем стремлении к достижению максимальной ритмической мелодичности своей художественной речи. Особенно часты у него перемещения эпитетов, и это вполне понятно, поскольку от употребления эпитетов, того или иного расположения их в предложении, зависит не только смысловое содержание, но также и звуковая окраска речи, составляющая главную заботу символистского писателя. Однако, помимо эпитетов-определений, подлежащее и сказуемое у него — впрочем, также в русской прозе вообще, — точно так же, как и другие члены предложения, тоже бывают объектом инверсии. Инверсия, в соответствии с существующими правилами, происходит во всех случаях, когда вынесение какого-нибудь члена предложения на первое место влечет за собой сначала употребление сказуемого, а затем следующего за ним подлежащего. « Откуда-то очень издалека доносилась музыка »; « На улицах по мосткам где-то недалеко слышались чьи-то шаги »; « А вокруг спустилась ночь ... » [29] Во всех этих случаях обстоятельство, выраженное наречием места, требует употребления сказуемого после обстоятельственных слов и перед подлежащим. Существительное с функцией обстоятельства места подчиняется тому же правилу: будучи перенесено в начало предложения, оно вызывает перемещение подлежащего и сказуемого. « В глубине двора ... темнели и шептались ... деревья »; « Чуть слышный из-за окна доносился шелест »; « неожиданные из-за ... холмов вставали кусты ... » [30] Выраженное наречием обстоятельство образа действия, помещенное в начале предложения, также влечет за собой употребление сказуемого перед подлежащим. « По - прежнему ... заманивала его Вершина ... »;

---

[29] Федор Сологуб, Мелкий бес, op. cit., стр. 51, 52.
[30] Ibid., стр. 52, 294, 256.

« Тоскливо и холодно стало Передонову »; « ... тихо длился вечер »; [31] Во всех перечисленных случаях ударение переносится с подлежащего на сказуемое; слово приобретает новую интонацию и иную смысловую окраску. Инверсия сказуемого применяется Сологубом также после некоторых второстепенных членов предложения, поставленных в начале предложения, например, после дополнений: « Тоскою веяло затишье на улицах ... »; также после сложных определений; « веселые, нарядные, звонкощебечущие, окружили они его ... »; « Еле видная сквозь пыль, подымалась, росла деревянная стена ». [32] Сологуб применяет инверсию подлежащего, ставя его непосредственно после глаголов, обозначающих бытие, становление, протекание действия, и перед подлежащим: « Уже спокойны ... были его черные глаза»; «Близился вечер ...»; «Была и Лариса тут ». [33]

Помимо инверсии подлежащего и сказуемого, примеры которой подаются выше, частой инверсии подвергаются также эпитеты-прилагательные. Эпитеты не только расцвечивают язык Сологуба, не только придают ему звучание и напевность; от того или иного положения эпитета в предложении зависит большое разнообразие синтаксических форм и конструкций, составляющих необычайное языковое богатство и Сологуба, и Гюисманса, а также и всякого символистского писателя с его постоянной заботой о звучности своего языка. Множественность эпитетов уже определяет в известной степени и их положение в предложении. Обычная препозиционная форма положения эпитета по отношению к определяемому слову свойственна единичным или двухчленным эпитетам, между тем как трех- четырехчленный эпитет большею частью находится после определяемого слова. Исключение составляют те случаи, не очень частые, когда эпитет выполняет не выразительно-эмоциональную, а укра-

[31] Ibid., стр. 109, 141, 294.
[32] Ibid., стр. 101, 185, 256.
[33] Ibid., стр. 140, 101, 161.

шающую функцию, как, например, — « сладкий, томный и пьяный запах японской фуксии ».[34] В подавляющем большинстве остальных случаев эпитет, предшествующий определяемому слову, состоит из одного, реже двух, прилагательных: « пасмурная погода », « ворожащие зовы », « деревянная стена », « оттененные своды », « осенний вечер », « чуть слышный шелест », « облачный туман », « ярко-пылающий луч », « замедленные и тяжелые шаги », « странная жестокая улыбка », « звонкий и хрупкий смех », « немощенные, пустынные улицы », « изнеженная осенняя усталость », « быстрые сухие прикосновения ».

Не все определяющие слова, перечисленные в приведенных примерах, можно считать эпитетами, а только те из них, какие вызывают художественный образ. Так, например, прилагательное *деревянный,* применяемое к слову стена, является простым, а не художественным определением конкретного признака предмета. Напротив, « ворожащий зов » обладает художественой функцией, способностью вызывать представление о ворожащей убедительности зова, которую Сологуб стремится подчеркнуть у Вершиной. Точно так же слово *осенний* в сочетании с существительным *вегер* является только логическим определением, а не художественным образом такого типа, как, например, « оттененные своды », дающим картинное изображение сводов оврага с тенями деревьев на них. Что касается второй степени определений, в которой определения представлены двумя словами — прилагательными, второе из них дополняет или разъясняет первое: *жестокий* объясняет слово *странный; хрупкий,* обычно связанный с болезненным, нездоровым состоянием, дополняет слово *звонкий,* вызывающее представление о здоровье и силе.

Эпитеты в постпозиционном положении по отношению к определяемому слову обычно состоят из трех, реже двух, очень редко из одного прилагательного

---

[34] Ibid., стр. 286.

или наречия. « Все сестры вышли . . . спокойные, веселые, миловидные, нарядные . . . »; « шорохи, непрерывные, докучливые, насмешливые »; « чувства темные, неясные, порочные »; « Лариса . . , нарядная, спокойная, веселая »; « ночь тихая, прохладная и темная »; « Вершина . . . решительная, тихая, требующая . . . »; « барышни Рутиловы . . . веселые, насмешливые »; « одушевление, тусклое и угрюмое »; « ночь, тихая, шуршащая . . . »; « сестры, взволнованные и смущенные »; « листья . . . покорные, усталые »; « недотыкомка, безликая, юркая »; « глаза его, безумные и тупые »; « воздух, грустный и неподвижный »; « погода стояла холодная, ветреная »; « она тоненькая, хрупкая »; « мужики . . . свирепые, молчаливые ». Постпозиционные эпитеты в подавляющем своем большинстве относятся к людям, описывая их физический облик или черты характера; их перемещение на необычное место выделяет эти слова интонационно и в смысловом отношении. Накопление эпитетов в постпозиционном положении стремится указанием не одной, а многих черт характера или внешности достигнуть наиболее исчерпывающего описания, однако короткий эпитет в этой позиции отличается большей концентрированностью и силой выражения, как, например, в следующем словосочетании: « она была рада, ленивая, что не к спеху », где внимание сосредоточено только на одной черте характера, а не распыляется как при восприятии описания, содержащего многие черты характера.

Итак, функцией постпозиционного эпитета является усиление художественной выразительности слова. Еще большая выразительность эпитета и определяемого им слова достигается с помощью отрыва одного от другого, — прием, практикуемый французскими символистами и импрессионистами, в частности Гюисмансом, и наблюдаемый также у Сологуба. « Осенний тихо длился вечер », « Сестры притихли, и сидели взволнованные и смущенные », « листья с деревьев падали, покорные, усталые », (недотыкомка) . . . че-

рез минуту появлялась снова и дразнилась, — серая, безликая, юркая », « Сухие листья на темной земле покорные лежали, мертвые », « Совесть ли, Вершина ли сидела против нее и говорила что-то скоро и отчетливо, но непонятно, и курила чем-то чужепахучим, — решительная, тихая, требующая, чтобы всё было, как она хочет », « Барышни Рутиловы припомнились ему, веселые, насмешливые ». [35]

У Сологуба можно встретить также другой излюбленный прием французских символистов и Гюисманса, — разделение существительного и его приложения. « . . . и приятные мысли о красотках — сестрицах опять лениво зашевелились в его голове, — паскудные детища его скудного воображения »; также отрыв подлежащего от сказуемого. « Ворота, громадные и тяжелые, выше самого дома, как бы приспособленные для отражения вражьих нападений, постоянно были на запоре »; « Та княгиня, что вам писала письма, поищите, не здесь ли живет »; « Княгини тоже бывают всякие. Знаем мы. Может быть эта здесь живет княгиня ». [36]

Впрочем, разделение при помощи вставочных слов членов предложения, — отделение подлежащего от сказуемого, определения от определяемого слова и других членов предложения, которые при прямом порядке слов должны были бы стоять рядом, отмечаются не только у Сологуба, как известная дань модной в его время символистской школе; современная Сологубу русская критика указывает на использование этих приемов уже в гоголевской прозе. В частности, Андрей Белый отмечает в слоге Гоголя многие особенности и приемы, которые характеризуют лучших стилистов конца девятнадцатого века, как, например:

1. Обилие аллитераций в прозе: « светлый серп светил » (Вий);

[35] Ibid., стр. 294, 53, 93, 141, 284, 233, 14.
[36] Ibid., стр. 52, 102, 269, 90.

2. Разделение существительного от прилагательного вставочными словами, в чем критики особенно упрекали Сологуба: « поглощенные ночным мраком луга » (Вий) ; « блестели золотые главы вдали киевских церквей » (Вий) ; « он не утерпел, уходя, не взглянуть » (Вий) ;
3. Сложные эпитеты, встречающиеся у Гоголя в большом изобилии: « белопрозрачное небо », « сутозолотая парча », « высоковерхие горы » ;
4. Необычайно смелые сопоставления: « оглохлые стены », « ключевой холод » ;
5. Синестетические образы: « сияние дымилось », « голос одиноко сыпался », « валится вода » ;
6. Трехчленная форма сравнения: « те луга — не луга: то зеленый пояс » (Последнее, впрочем, не характерно для Сологуба. — Г. С.) ;
7. Характерное тоже для Сологуба скопление глаголов, существительных, прилагательных; у Гоголя: « степь краснеет, синеет, горит цветами » (Иван Федорович Шпонька и его тетушка) ;
8. Повторение слов и параллелизмы: « в старину любили хорошенько поесть, еще лучше любили попить, а еще лучше любили повеселиться » (Страшная месть) ;
9. Иногда расстановка слов и параллелизмы достигают необычайной утонченности: « снилось мне, чудно, право, и так живо снилось мне » (Страшная месть) ; « блестящий день, но не солнечный; небо хмурилось и тонкий дождь сеялся на поля, на широкий Днепр. Проснулась пани Катерина, но не радостная; очи заплаканы и вся она смутна и непокойна ». [37]

Многие из этих « ухищрений », как их называет Белый, гоголевского стиля, как, например, аллитерация, разделение существительного от прилагательного, сложные эпитеты и т.д. можно встретить в словаре

[37] Андрей Белый, Гоголь, « Весы », 1909, № 4, стр. 69-83.

многих символистов, где они отнесены к особенностям их собственного литературного стиля. Русским критикам, в частности Белому, принадлежит заслуга обнаружения более раннего их происхождения, например, в словаре Гоголя. Любопытно сходство некоторых, по выражению Белого, « дерзких эпитетов » с образами, которые в современном литературоведении носят название синестетических, название, присвоенное здесь также и гоголевским « дерзким » эпитетам в перечислении гоголевских художественных приемов. С Гоголем, кроме приведенных уже здесь примеров сходства, сближает Сологуба и употребление сложных эпитетов типа гоголевских, как « белопрозрачное небо », « сутозолотая парча; у Сологуба можно встретить « чужепахучий запах », « беложелтый цветок », « остропестро » и т.п. Для Сологуба, как и для Гоголя, характерно скопление глаголов, существительных и прилагательных, повторение слов, параллелизмы, накопление предложений, сходных по форме. « Тем временем Людмила совсем собралась идти, принарядилась весело, красиво, надушилась мягкою, тихою Аткинсоновскою серингою, положила в один карман неначатый флакон с духами, в другой маленький распылитель, и притаилась у окна за занавескою ».[38] Или серия предложений, расположенных в известной градации по смыслу. « Все сестры надушились сладко — влажным клематитом, вышли спокойные, веселые, миловидные, нарядные, наполнили гостиную милым лепетом, приветливостью, веселостью ». « Она весело улыбалась, быстро шла к дому Коковкиной, и шаловливо помахивала белым зонтиком ».[39] Подобно Гоголю, Сологуб охотно пользуется приемом перечислений, как в приводимом ниже отрывке, изобилующем существительными: « Ее горница всегда благоухала чем-нибудь, — цветами, духами, сосною, свежими по весне ветвями березы ».[40] Однако уже не Гоголя, а скорее Гонкуров

---

38 Федор Сологуб, Мелкий бес, op. cit., стр. 178.
39 Ibid., стр. 331, 179.
40 Ibid., стр. 178.

и французских символистов напоминает употребление так называемых отвлеченных эпитетов, замена прилагательного формой существительного, подобно выражению — « дождь падал на чистоту окон », вызвавшему такое искреннее возмущение Мопассана,[41] или « белизна снега » вместо « белый снег ». Хотя и не часто, однако можно встретить у Сологуба выражения, подобные « ... ярко-пылающий луч на закате сквозь... падение усталого дождя », вместо « сквозь падающий дождь »; « они окружили его буйною вьюгою веселья » вместо « буйным вьюжным весельем ».

С богатством и сложностью эпитетов, обилием повторений, употреблением параллелизмов тесно связан такой художественный прием как использование периодов, также способствующий закругленности речи, напевности художественного языка. В приводимых ниже образцах периода, состоящего из одного сложного предложения, заключается серия грамматически сходных по своей конструкции элементов, иногда начинающихся одинаковыми союзами и подчиненных общему ритму.

> В гостиной, угловой к воротам горнице, сидели все четыре сестры, все на одно лицо, все похожие на брата, все миловидные, румяные, веселые: замужняя Лариса, спокойная, приятная, полная, — смешливая Людмила, — и Валерия, маленькая, нежная, хрупкая на вид.[42]

Другой пример периода, заимствованный тоже из повествовательной речи романа, изображает ночное происшествие в доме Вершиной, у которой слесарята измазали дегтем ворота.

> Если бы кто-нибудь в доме Вершиной открыл окно после полуночи, то он услышал бы на улице легкий шорох босых ног; на мостках, тихий шепот, еще какие-то мягкие звуки, похожие на то, словно обметали забор, потом легкое звяканье, быстрый топот тех же ног, всё быстрее и быстрее, далекий хохот, тревожный лай собак.[43]

---

[41] S. Ullmann, Style in the French Novel, op. cit., p. 121.
[42] Федор Сологуб, Мелкий бес, op. cit., стр. 50.
[43] Ibid., стр. 143.

Кроме этих описательных отрывков, встречаются еще другие, принадлежащие к категории лирически-эмоциональных пассажей.

> **О, смертная тоска, оглашающая поля и веси, широкие родные просторы! Тоска, воплощенная в диком галдении, тоска, гнусным пламенем пожирающая живое слово, низводящая когда-то живую песню к безумному вою! О! милая, старая, русская песня, или и подлинно ты умираешь?..** [44]

Также в описании видений Передонова, в некоторых изображениях появления недотыкомки, вообще отличающихся отрывистым, нервным стилем изложения, встречаются отрывки, обладающие плавностью и ритмичностью периода.

> **И вот живет она ему на страх и на погибель, волшебная, миоговидная, — следит за ним, обманывает, смеется, — то по полу катается, то прикинется тряпкою, лентою, веткою, флагом, тучкою, собачкою, столбом пыли на улице, и везде ползет и бежит за Передоновым, — измаяла, истомила его зыбкою своею пляскою.** [45]

Периоды, замедляющие речь и сообщающие ей ритмическую плавность, встречаются во всех типах повествования — описательных, лирически-эмоциональных, — за исключением, может быть, только экспрессивно-динамических пассажей; но особенно часты они в лирических отступлениях.

> **Среди этого томления на улицах и в домах, под этим отчуждением с неба, по нечистой и бессильной земле, шел Передонов и томился неясными страхами, — и не было для него утешения в возвышенном и отрады в земном, — потому что и теперь, как всегда, смотрел он на мир мертвенными глазами, как некий демон, томящийся в мрачном одиночестве страхом и тоскою.** [46]

Большинство из перечисленных здесь приемов использования синтаксических конструкций, оживляю-

---

[44] Ibid., стр. 163.
[45] Ibid., стр. 277.
[46] Ibid., стр. 101.

щих или расцвечивающих сологубовскую прозу, имеют отношение к художественно-литературному стилевому слою романа и, отчасти, к нейтрально-литературному языку, на котором говорят представители средней интеллигенции в официально-деловом кругу передоновского окружения. Однако в романе имеется еще другая струя художественно-экспрессивного языка — просторечье, смешанное с мещанско-городским жаргоном, со своими собственными своеобразными отклонениями от установленных норм синтаксиса литературного языка, с иными формами и вариациями синтаксических конструкций.

СИНТАКСИС СОЛОГУБОВСКОГО ПРОСТОРЕЧЬЯ

Отличительным признаком всякой разговорной речи по сравнению с литературной является непосредственность первой, отсутствие предварительной подготовки, обдумывания. Проявлением непосредственности и отсутствия предварительной подготовки является всякого рода неполнота выражения. Быстрое развертывание разговорной речи приводит к пропуску отдельных частей речи, к перерывам в речи, к замене значущих слов незначущими — местоимениями, междометиями, — к употреблению восклицаний и вводных слов вместо отдельных частей речи, к использованию идиом, прерывающих течение речи и не подчиненных структуре данного предложения. Случаи использования и даже частого повторения идиом и поговорок в качестве замены нужных слов, часто отсутствующих в скудном лексическом запасе мало образованного человека, уже отмечались при анализе индивидуального речевого строя таких персонажей как Варвара или Володин. Кое-какие замечания были сделаны также по поводу перерывов в речи лиц, пользующихся просторечием и мещанско-городским жаргоном. Однако эти наблюдения носили спорадический характер, будучи связаны с характеристикой отдельных персонажей. Между тем в романе, как в индивидуальной, так и в

авторской речи, встречаются у Сологуба разнообразные типы неполных предложений. Довольно часты случаи пропуска глаголов или существительных: « я на всякой могу, на какой захочу » (жениться), « мне всякой не надо » (жены). Подлежащее, сказуемое или второстепенные члены предложения заменяются междометиями: Только чур, никому ни *гу-гу* . . . », « Если за компанию, то я всегда готов, а так *ни-ни* », « а уж потом, если угодно, потолкуем. Тогда сколько угодно, а теперь *ни-ни* ».[47] Кроме междометий, незаконченная мысль часто завершается местоимением: « Болтают нивесть что . . , чего не было. А я сам могу донести. Я ничего *такого,* а за ними я знаю ». « Вот как всё дело и вышло, и больше *никаких* ».[48] Целое придаточное предложение может заменяться идиомой: « домой явишься с молодой женой, и вся недолга », « Надежда Васильевна, вы мне поверьте! По гроб, от всей души! » « Вы, Надежда Васильевна, подумайте хорошенько. Что ж так-то, с *бухтыбарахты* ? »[49] Наблюдаются иногда перерывы в речи, вызванные употреблением вводных слов или вводных предложений: « Товарищи ему верили, — *Передонов известно,* — но дразнить не переставали », « Но никто не открыл окна. *А утром* . . . Калитка, забор около сада и около двора были исполосованы желтовато-коричневыми следами от дегтя », « Передонов тупо недоумевал, — с чего это она ? Со зла ! — думал он, — все-то ему враги », « А я всё щупаю, — что такое, думаю, шершавая какая-то рубашка, а это, выходит, от этих дырочек ».[50]

КОРОТКАЯ ФРАЗА. Отмеченная в сологубовских лирико-повествовательных пассажах тенденция к плавной и закругленной речи проявляется в использовании сложных предложений с многочисленными украшающими их эпитетами, в употреблении длинных периодов, точно так же замедляющих лирико-описательную

---

[47] Ibid., стр. 12, 23, 14, 28, 165.
[48] Ibid., стр. 125, 32.
[49] Ibid., стр. 14, 170, 174.
[50] Ibid., стр. 297, 143, 269, 227.

речь. В разговорной, так же как и в безэмоциональной описательной речи, отсутствуют множественные эпитеты и оригинальные метафоры, оживляющие и украшающие, но вместе с тем и отяжеляющие лирические пассажи. Простое, лишенное эмоциональной окраски описание и динамические пассажи отличаются необыкновенной простототой синтаксической конструкции, представленной короткими рублеными фразами, способствующими живости и динамичности изложения.

> **Но нахальная баба ворвалась-таки в залу. Она подбочась остановилась у порога и сыпала ругательные слова в виде общего приветствия. Варвара вынесла ей из кухни на подносе водки, пива, пирожков. Но хозяйка не садилась, ничего не брала, и рвалась в столовую, да только никак не могла признать, где дверь. Она была красная, растрепанная, грязная, и от нее далеко пахло водкой.** [51]

Передонов и Варвара тщетно пытаются отвлечь внимание хозяйки от испачканных стен и изодранных обоев в столовой. Это им не удается. Оттолкнув Варвару, хозяйка кинулась к двери столовой. Ее не успели удержать.

> **Наклонив голову, сжав кулаки, ворвалась она в столовую, с треском распахнув дверь. Там она остановилась близ порога, увидела испачканные обои и пронзительно засвистала. Она подбоченилась, лихо отставила ногу и неистово крикнула: — А, так вы и в самом деле хотите съезжать!** [52]

Как один, так и другой отрывок, живописующие ершихино вторжение в квартиру Передоновых, отличаются необычайной живостью и свежестью передачи. Этот лексический, и также синтаксический, эффект достигается употреблением коротких, рубленых фраз, а также глаголов, выражающих быструю смену действия: « рвалась », « ворвалась », « распахнула », « крикнула », « засвистала ». С помощью этих же средств впечатление динамичности и свежесть передачи достигается при описании других бытовых сценок,

---

[51] Ibid., стр. 34.
[52] Ibid., стр. 35-36.

разыгрывающихся в окружении Передонова и при его участии. Такова, например, сцена посещения Передоновым нотариуса Гудаевского с доносом на маленького гимназиста, сына нотариуса. Гудаевский не верит обвинениям и предлагает Передонову, в бурной сцене с участием всех членов семьи, удалиться из его дома.

> Говоря это, он подскакивал к Передонову и оттеснял его в угол... Антоша схватил отца сзади за фалды сюртука, и тянул его к себе. Отец сердито цыкнул на него и лягнулся. Антоша проворно отскочил в сторону.[53]

Вся эта живая сцена изображается с помощью глаголов, выражающих короткие, порывистые действия: « подскакивал », « схватил », « цыкнул », « лягнулся ». В такой же калейдоскопически быстрой смене действий нарисована сцена ссоры Гудаевского с Передоновым в клубе.

> Играли долго. Пили много. Поздно ночью в буфете, Гудаевский внезапно подскочил к Передопову, без всяких объяснений ударил его по лицу несколько раз, разбил ему очки и проворно удалился из клуба. Передонов не оказал никакого сопротивления, притворился пьяным, повалился на пол и захрапел. Его растолкали и выпроводили домой.[54]

Подобно тому, как в приведенных отрывках удачный подбор глаголов создает ощущение живости впечатления и быстроты в смене последовательных действий, особый лексический отбор передает читателю угнетающее душу впечатление от грубости среды и мещанского быта. Ершиха «сыпала ругательные слова» вместо приветствия. Увидев испачканную Передоновыми столовую, « она пронзительно засвистала ». Гудаевский не прикрикнул, а « цыкнул на сына »; он не отстранил мальчика, а « лягнулся ». Повалившись на пол после полученной от Гудаевского пощечины, Передонов не заснул, а « захрапел ». Посетители клуба, его партнеры по игре на биллиарде, « растолкали » и « выпроводили » его домой.

---

[53] Ibid., стр. 202.
[54] Ibid., стр. 221.

БЕССОЮЗНЫЕ ПРЕДЛОЖЕНИЯ. Значительную роль в сологубовском синтаксисе играют так называемые бессоюзные предложения:

> Приехали. Вся компания ввалилась к Передоновым с гамом, гвалтом и свистом. Пили шампанское. Потом принялись за водку и сели играть в карты. Варвара напилась, плясала, ликовала. Ликовал и Передонов, — его-таки не подменили. С Варварой гости, как всегда, обращались цинично и неуважительно; ей казалось это в порядке вещей. [55]

Характер живости, разговорной простоты и естественности создается в указанном отрывке отсутствием соединительных союзов и замена их другими средствами — разбивкой сложного предложения на ряд самостоятельных простых. Точно таким же путем достигается динамическая выразительность и других предложений аналогичного типа.

> На площади поднялась пыль. Стучали, — слышалось Передонову, — топоры. Еле видная сквозь пыль, подымалась, росла деревянная стена. Рубили крепость. Мелькали мужики в красных рубахах, свирепые, молчаливые. [56]

> Сели играть в карты. Рутилов уверял, что Передонов отлично играет. Передонов верил. Но сегодня, как всегда, он проигрывал. Рутилов был в выигрыше. От этого он пришел в большую радость, и говорил оживленнее обыкновенного. [57]

> Принялись пить пиво, но было скучно. Шары так и не находились. Ругались между собой, бранили маркера. Тот чувствовал себя виноватым и отмалчивался. [58]

> Передонов думал о (Людмиле). Она веселая, сдобная. Только уж очень любит хохотать. Засмеет, пожалуй. Страшно. Дарья, хоть и бойкая, а всё же посолиднее и потише. А тоже красивая. Лучше взять ее. [59]

Скудость или отсутствие союзной связи является одним из наиболее эффективных и излюбленных выразительных средств в языке Сологуба. Этим путем

---

55 Ibid., стр. 259.
56 Ibid., стр. 256.
57 Ibid., стр. 248.
58 Ibid., стр. 263.
59 Ibid., стр. 56.

достигается не только экспрессивность, но и естественность речи, приближение последней к разговорному языку. Характерная для сологубовского стиля замена присоединительного союза *и* союзом *да,* по-видимому, преследует ту же цель, что и отказ от употребления союзов вообще, то есть максимальное приближение к разговорной речи, поскольку *да* сообщает предложению более разговорный характер по сравнению с союзом *и,* проникающим также и в деловую речь.

Значение бессоюзных предложений отчетливо сформулировано проф. Л. А. Булаховским:

> **Отсутствие или бедность союзов и союзных слов может быть в языке чертою стиля утонченного, обработанного в сторону разговорной легкости и изящества. Тонирование в разговорной речи играет гораздо большую роль, нежели в речи письменной, и сообщение письменной фразе такого характера, когда роль логических скреп берут на себя не моменты интеллектуальные (союзы), а эмоционально-интеллектуальные (ритмо - мелодические признаки), дает ей и большую психологическую окрашенность, некоторый налет своеобразной интимности и специальную сжатость, предполагающую со стороны читающего способность схватывать мысли быстрее, связывать звенья их по даваемым интонацией намекам, а не по прямо указанным союзами логическим отношениям.**[60]

Рассматривая и сравнивая между собой различные артистические приемы, использованные Сологубом в романе « Мелкий бес », приходишь к неизбежному выводу о неравноценности этих приемов, о неодинаковой степени их участия в создании художественного эффекта целого произведения. Сравнительно незначительная роль в эффекте целого принадлежит лексическим новообразованиям и подражаниям различным диалектам и специальным языковым струям, за исключением грубого просторечия и мещанско-городского жаргона, из которых слагается язык главных персонажей. Образность в узком смысле слова, подразумевая под

[60] Л. А. Булаховский, Русский литературный язык первой половины 19-го века, М., 1948, стр. 271.

этим термином метафоры, метонимии, сравнения и всякие иные виды троп, принимает сравнительно меньшее участие в создании художественного языка Сологуба. Можно высказать предположение, что Сологубу, подобно Гюисмансу, недоставало силы воображения для создания многочисленных оригинальных и новых образов, для творения новых лексических новообразований. Во всех тех случаях, когда Сологуб не является наблюдателем и истолкователем окружающих его фактов действительности, как, например, при попытке построить идеальный мир красоты и гармонии во втором плане своего романа, его воображение и фантазия значительно уступают по силе изобразительным возможностям, обнаруженным им в бытовой части романа. Среди последних особенно выделяются два фактора, в первую очередь способствовавшие его художественным достижениям в области языка и стиля, — звуковой состав и синтаксический строй его произведения. Художественные достижения Сологуба в области создания новой ритмической прозы нужно искать в двух направлениях — в области его работы над звуковым составом прозы и в области создания новых возможностей, вытекающих из использования разного вида синтаксических конструкций. Но и Гюисманс, несмотря на свою прилежную работу над лексическим составом своих произведений, всё-таки приписывал выразительность своего художественного слова не бесспорному богатству своей лексики, а предложению, видя в нем будущее художественного языка (см. стр. 55). Точно так же все без исключения символистские писатели — поэты и прозаики — всё приносили в жертву слову, звуку, звуковому составу своих произведений. Заслуга Сологуба, как и других писателей символистов, его предшественников и современников, лежит не в плоскости создания новых философских идей или в изображении общечеловеческих характеров, но в открытии и использовании возможностей, заключающихся в слове, в звуке, в грамматическом контексте.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Символистский роман представляет собой область, сравнительно мало исследованную литературной критикой; немногочисленные попытки, предпринимавшиеся в этом направлении, не проникают достаточно глубоко в суть вопроса, редко поднимаются до обобщающего синтеза, обычно занимаясь изучением только отдельных аспектов литературного жанра, которому чаще всего присваивается название символистского романа. Большая часть работ, посвященных символистскому роману, имеет отношение к исследованию языка и стиля, поскольку последний настойчиво декларировался символистами как « краеугольный камень » их новой эстетики. Из числа всех проблем, составляющих содержание понятия стиля в его широкой интерпретации, включающей такие вопросы как « задачи и принципы построения разных форм повествования, сочетание их с диалогическими отрезками композиционно-синтаксического движения речи, приемов образного строя и ритмической структуры речи » (см. определение Виноградова на стр. 178), только немногие нашли отражение в исследованиях, посвященных символистской прозе. В то время как значительное внимание уделялось лексическим фондам того или иного писателя символиста, крайне слабое или почти никакого отражения не нашли такие важные вопросы как звуковой состав или художественно изобразительные средства синтаксиса. Что касается исследований, посвященных символистскому роману, как представителю определенной, хотя и недолго существовавшей литературной школы, такие работы до сих пор не появились в литературной критике. Перед ис-

следователем, таким образом, неизбежно встает чрезвычайно обширный круг вопросов, не нашедших до сего времени более или менее исчерпывающего освещения и неотложно требующих, если не разрешения — что представляется трудно осуществимой задачей в рамках одного исследования, — то по крайней мере беглого упоминания. А отсюда естественно вытекает некоторая пестрота изложения.

Описанию русского символистского романа неизбежно предшествует подробный разбор исторического развития этого литературного жанра в европейских странах, в особенности во Франции. Далекая от попытки утверждать и доказывать необходимое наличие европейских влияний на первый русский символистский роман, настоящая работа использует иностранные, главным образом французские, источники, очевидность литературных связей, преимущественно для того, чтобы на этой основе построить схему тех признаков, которые характеризуют символистский роман, как целое, чтобы в дальнейшем исследовании применить эту схему к оценке русского символистского романа, поскольку в русской критической литературе символистской эстетике уделяется только незначительное место, не говоря уже о символистском романе, который в ней обычно замалчивается или критикуется с чисто политических позиций.

По этой причине понадобилось привлечь для лучшего уразумения русского символистского романа весь этот обширный материал, заимствованный из европейских источников, отнюдь не с единственной целью указать или доказать подражательный характер русского символистского романа. Говоря о влияниях или, вернее, о литературных связях, взвешивалось значение в них, помимо европейских символистских эстетических идей, также, и даже, пожалуй, в большей степени, влияние русской классической литературы, в частности влияние Гоголя.

Из французских писателей, предшественников и

современников Сологуба, для сравнения был избран Гюисманс, не только вследствие некоторого сходства в судьбе и творческой биографии обоих писателей и отнюдь не из стремления доказать и найти несомненные следы его влияния в творчестве Сологуба, а также отчасти вследствие наличия большого количества и сравнительной доступности разнообразных критических работ, посвященных различным аспектам творчества этого французского символиста.

В русской литературе, кроме Гоголя, подробному разбору подвергся Леонид Андреев не с точки зрения его прямого влияния на символизм, но как писатель переходного периода, подготовивший, в известной мере, появление символизма на русской литературной сцене, благодаря своим попыткам перенесения в русскую литературу некоторых идей и приемов европейской символистской эстетики.

Однако, несмотря на эти связи и влияния, Сологуб в своем творчестве остается глубоко оригинальным; больше того, — русским и национальным. Налет европейского эстетизма замечается, главным образом, во втором плане его романа, в плане истории любовных игр Людмилы Рутиловой и Саши Пыльникова, — этих последователей европейских эстетов типа Гюисманса и Оскара Уайльда, не играющего, впрочем, никакой решающей роли в главной, бытовой части романа с ее героями и жертвами мещанской пошлости, подобно Передонову или Володину.

Этот быт — Сологуб его хорошо знал по собственному печальному опыту долгого прозябания в глухой русской провинции, не только знал, но и ненавидел всей душой, и, по-видимому, сам был ненавидим в этом окружении — является главным объектом и, в сущности, главным и единственным героем романа. Самые отталкивающие черты характера представителей мещанской городской среды сосредоточены в образе главного героя — Передонова. Второстепенные персонажи воплощают отрицательные черты этого

окружения: Варвара — низменность и пошлось, Володин — тупую самоуверенность и глупость, Вершина — злостную наклонность к сплетням. Сам Передонов — воплощение ограниченности и тупой жестокости. Но не только это: Передонову также известны настроения томления и тоски при виде убожества и скудости окружающей жизни, отражающие настроения самого автора и его реакции на окружающую действительность. В своем изображении характеров Сологуб сознательно отказывается от попытки создания живых, художественно правдивых образов людей: его персонажи — это воплощение нескольких наиболее отталкивающих и наиболее для него ненавистных черт мещанской людской среды. В этом отношении Сологуб является последователем других символистских писателей и настоящим представителем символистской философии и эстетики.

Принцип тщательного отбора фактов, известной деформации действительности, играющий такую важную роль в манере характеризации персонажей, отчетливо проявляется также в его художественном языке и стиле, в которых используются те стилевые особенности и лексические средства, какие наиболее эффективным образом способны служить задаче наиболее полного осуществления авторского замысла возбудить в читателе ужас и отвращение к низменности и пошлости, испытываемые самим автором при наблюдении этой среды. Этой цели служат элементы грубого просторечья и вульгаризмы, обильно уснащающие речь персонажей романа.

Совершенно иным языком написаны повествовательные части романа — лирические отступления, художественно эмоциональные описания. Здесь музыкальность и мелодичность языка находится в центре внимания автора. Последняя достигается музыкальной инструментовкой повествовательной речи — благозвучным расположением гласных звуков, мелодичной аллитерацией согласных, повторами слов, частей речи,

эпитетов, подбором наиболее звучных слов. Однако не только работой над звуковым составом, но также и тонированием последних, расположением слов в контексте целого предложения, инверсией членов предложения, заставляющей слова звучать по-новому, также опущением союзов, смысловым и интонационным выделением слов в контексте предложения.

« Мелкий бес » бесспорно является потрясающей в своей убедительности картиной одной из наиболее мрачных страниц русской провинциальной жизни, но не в этом одном заключается ценность этого романа. Основная заслуга Сологуба лежит в другой плоскости. Он первый открыл неиспользованные до того богатства русского языка, заключающиеся в его звуковом составе и в богатстве синтаксических стилевых возможностей. Этим, и только этим, определяется его значение и место в русской литературе.

БИБЛИОГРАФИЯ

РУССКИЙ СИМВОЛИСТСКИЙ РОМАН

(« Мелкий бес » Федора Сологуба)

Источники, использованные в настоящей работе: на русском и других языках

1. Символизм, символистский роман и его предшественники в Западной Европе.

а) Книги на других языках, кроме русского:

Belis, Alexandre. **La Critique française à la fin du 19-e siècle.** Paris, 1926.
Bourget, Paul. **Oeuvres complètes. Critique. Essais de psychologie contemporaine.** Paris: Plon, 1899.
Brandreth, Henry, R. T. **Huysmans.** New York, 1963.
Brunetière, Ferdinand. **Le Roman naturaliste.** Paris: Calmman-Levy, 1883.
Brunner et de Coninck. **En marge d'«A Rebours».** Paris: Plon, 1929.
Cogny, Pierre. **J.-K. Huysmans à la recherche de l'unité.** Paris.
» Le « **Huysmans intime** » de Henry Céard et Jean de Caldain. Paris, 1957.
Cohn, Robert Greer. **The Writer's Way in France.** Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1960.
Cornell, Kenneth. **The Symbolist Movement.** New Haven: Yale University Press, 1951.
Cressot, Marcel. **La Phrase et le vocabulaire de J.-K. Huysmans.** Paris, 1938.
Dangelzer, Joan Yvonne. **La Description du milieu dans le roman français de Balzac à Zola.** Paris, 1938.
Deffou, Leon. **Le Naturalisme.** Paris, 1929.
Dubois, Jacques. **Romanciers français de l'Instantané au 20-e siècle.** Bruxelles, 1963.
Duhamel, Georges. **Essai sur le roman.** Paris, 1925.
Frey, John Andrew. **Motif Symbolism in the Disciples of Mallarmé.** Washington: Catholic University of America, 1957.
Le Goffic, Charles. **Les Romanciers d'aujourd'hui.** Paris, 1890.
Gourmont, Remy de. **The Book of Masks.** Boston, 1926.
» **L'Esthétique de la langue française.** Paris: Le Mercure de France, 1899.

Huysmans, Joris-Karl. **Le Drageoir aux épices.** Paris, 1916.
» **A Rebours.** Paris: Crès, 1928.
» **Croquis Parisiens.** Paris: Plon 1908.
» **En Ménage.** Paris, 1930.
» **Marthe.** Paris, 1955.
» **En Rade.** Paris: Plon, 1887.
» **En Route.** Paris: Plon, 1930.
» **Les Soeurs Vatard.** Paris: Crès, 1928.
» **A Vau l'eau.** Paris: Plon, 1908.
» **Lettres inédites à Edmond de Goncourt.** Paris, 1953.
Johansen, Svend. **Le Symbolisme.** Copenhague, 1945.
Kahn, Gustave. **Les Origines du Symbolisme, 2nd edition.** Paris, 1936.
Labou, René. **Contemporary French Literature.** New York, 1924.
Michaud, Regis. **Modern Thought and Literature in France.** New York - London, 1934.
Michaud, Guy. **Message poétique du symbolisme.** Paris, 1947.
Moser, Ruth. **L'Impressionisme français. Peinture. Littérature. Musique.** Genève: Studer, 1951.
Nodier, Charles. **Contes fantastiques.** Paris, 1869.
Problèmes du roman. Sous la direction de Jean Prévost. Paris, 1943.
Richard, Jean-Pierre. **Littérature et sensation.** Paris: Seuil, 1954.
Ridge, George Ross. **The Hero in French Decadent Literature.** Athens: University of Georgia Press, 1961.
Sabatier, Pierre. **L'Esthétique des Goncourt.** Paris, 1920.
Le Sage, Laurent. **The French New Novel.** Philadelphia: Pennsylvania University Press, 1962.
Schmidt, A. M. **La Littérature Symboliste.** Paris, 1955.
Symons, Arthur. **The Symbolist Movement in Literature.** New York, 1919.
Thibaudet, Albert. **Gustave Flaubert.** Paris: Plon, 1923.
Trudjian, Helen. **L'Esthétique de J.-K. Huysmans.** Paris, 1934.
Turquet-Milnes. **The Influence of Baudelaire in France and England.** London, 1913.
Uitti, Karl. **The Concept of Self in the Symbolist Novel.** S'Gravenhage: Mouton & Co., 1961.
Ullman, Stephen. **Style in the French Novel.** Cambridge, 1957.
» **The Images in the Modern French Novel.** Cambridge, 1960.
Wellek, René and Warren, Austin. **Theory of Literature.** New York: Harcourt, Brace & Co., 1956.

б) Книги и статьи на русском языке:

Абрамович А. Импрессионизм в современной беллетристике. — **Современный мир,** 1907, № 9.
Айхенвальд Ю. Литературные заметки. Ибсен. — **Русская мысль,** 1907, № 1.
» Заметки о синей птице. — **Русская мысль,** 1908, № 11.
Амендола Джиованни. Падение д'Аннунцио. — **Весы,** 1906, № 9.
Белый А. Критицизм и символизм. По поводу столетия со дня смерти Канта. — **Весы,** 1904, № 2.
» Фридрих Ницше. — **Весы,** 1908, № 8.
» Генрик Ибсен. — **Золотое руно,** 1906, № 6.
» Ибсен и Достоевский. — **Весы,** 1905, № 12.

Бальмонт К. Тайна одиночества и смерти. О творчестве Метерлинка. — **Весы**, 1905, № 2.
Бевер ван А. Морис Метерлинк. — **Весы**, 1904, № 9.
Брандес Г. Генрик Ибсен. — **Мир Божий**, 1906.
Брюсов В. Литературная жизнь во Франции. Новые материалы по истории романтизма. — **Русская мылсь**, 1910, № 2.
Грессер А. Ж.-К. Гюисманс. — **Современный мир**, 1907, № 12.
Гурмон де Жан. Французские романы и романисты. — **Весы**, 1909, № 7.
Залевский К. К характеристике современной польской литературы — **Современный мир**, 1912, № 4.
Ибсен Генрик. Полное собрание сочинений. Москва, 1905, — **Русская мысль**, 1905, № 7.
Левинсон А. А. Стриндберг. — **Современный мир**, 1910, № 4.
» Ст. Пшибышевский. Сильный человек. — **Современный мир**, 1912, № 7.
Полонский В. Философия и социология модернизма в Германии. — **Современный мир**, 1909, № 7.
Тугенхольд Я. Город во французском искусстве 19-го века. — **Современный мир**, 1910, № 8.
Хвостов В. Этика Ницше. — **Русская мысль**, 1905, № 12.
Чуковский К. Пшибышевский о символе. — **Весы**, 1904, № 11.
Шестов Л. Победы и поражения. Жизнь и творчество Генрика Ибсена. — **Русская мысль**, 1910, № 4.

2. Символизм и зарождение символистского романа в России.

а) Книги на других языках, кроме русского:

Deschartes, O. **Viacheslav Ivanov.** Oxford Slavonic Papers, v. 5, 1954.
Donchin, Georgette. **The Influence of French Symbolism on Russian Poetry.** S' Gravenhage: Mouton & Co., 1958.
Erlich, Victor. **Russian Formalism. History and Doctrine.** S' Gravenhage: Mouton & Co., 1955.
Maslenikov, Oleg A. **The Frenzied Poets. Andrey Biely and the Russian Symbolists.** Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1952.
Poggioli, Renato. **The Poets of Russia 1890-1930.** Cambridge: Harvard University Press, 1960.

б) Книги и статьи на русском языке:

Анненский Ин. О современном лиризме. — **Аполлон**, 1909, № 1.
» Стихотворения и трагедии. Ленинград, « **Советский писатель** », 1958.
Асмус. В. Философия и эстетика русского символизма. **Литературное наследство**, Москва, 1937.
Белый А. Символизм. Публичная лекция. — **Весы**, 1908, № 12.
» Окно в будущее. — **Весы**, 1904, № 12.
» Русская литература. — **Весы**, 1909, № 2.
» Настоящее и будущее русской литературы. — **Весы**, 1909, № 3.

» Гоголь. — **Весы,** 1909, № 4.
» Луг зеленый. Книга статей. Москва, « Альциона », 1910.
» Мастерство Гоголя. Москва, « Огиз », 1934.
» Лирика и эксперимент. — В книге: Символизм. Москва, « Мусагет », 1910.
» Начало века. Мемуары. Москва-Ленинград, «Гихл», 1933.
» Анатэма Л. Андреева. — **Весы, 1909,** № 9.
» Русская литература. — **Весы,** 1909, № 2.

Бердяев Н. Декадентство и мистический реализм. — **Русская мысль,** 1907, № 6.

Блок А. Очерки, статьи и речи. Из дневников и записных книжек. Письма. Москва, 1955.
» Стихи и поэмы. Издание 3-е. Ленинград, « Библиотека поэта », 1961.
» О реалистах. — **Золотое руно,** 1907, № 5.

Бобров С. Осип Мандельштам. Тристия. — **Печать и революция,** кн. 1, 1923.

Брик О. Звуковые повторы. Two Essays in Poetic Language. Michigan Slavic Papers, February 1964, № 5.

Брюсов В. Звукопись Пушкина. Избранные произведения. Москва, 1955.
» Стихотворения и поэмы. Ленинград, « Советский писатель », 1961.

Бугаев Б. На перевале — **Весы,** 1908, № 5.
» Символизм. Книга статей. Москва, « Мусагет », 1910.

Виппер С. Символизм в человеческой мысли и творчестве. — **Русская мысль,** 1905, № 2.

Гофман В. Язык символистов. **Литературное наследство,** №№ 27-28, Москва, 1937.

Гумилев Н. Письма о русской поэзии. Петроград, 1923.

Гуревич Л. Анатэма Л. Андреева. Несколько слов о переживаемом литературном кризисе. — **Русская мысль,** 1909, № 12.

Жирмунский В. Вопросы теории литературы. Ленинград, « Academia », 1928.

Зигмунт. Георгий Чулков. Покрывало Изиды. — **Весы,** 1909, № 1.

Иванов В. Поэт и чернь. — **Весы,** 1904, № 3.

Иорданский Н. Индивидуализм на сцене. — **Современный мир,** 1907, № 1.

Кранихфельд Вл. В мире призраков. Литературные заметки. — **Современный мир,** 1913, № 11.
» Альманашный листопад. — **Современный мир,** 1909, № 9.
» Современные искания в области критики, театра и драмы. — **Современный мир,** 1907, № 12.
и о черте. — **Весы,** 1909, № 1.
» По поводу сборника « Литературный распад », — **Современный мир,** 1908, № 5.
» Рассказ о семи повешенных Л. Андреева. — **Современный мир,** 1908, № 6.
» Литературные отклики. **Современный мир,** № 1, 1909, отд. 2-ой, стр. 51-62.

Ляцкий Е. Между бездной и тайной: Л. Андреев. — **Современный мир,** 1907, № 7.

Лесевич Вл. Эмпириокритицизм и импрессионизм. — **Русская мысль**, 1905, № 7.
Львов-Рогачевский В. Без темы и без героя. — **Современный мир**, 1913, № 3.
» Быть или не быть русскому символизму. — **Современный мир**, 1910, № 10.
Литературное наследство, №№ 27-28. Символисты. Москва, 1937.
Максимов Д. Альманахи Брюсова. — В книге: Валерий Брюсов. Стихотворения и поэмы. Ленинград, 1961.
Мандельштам О. О природе слова. Собрание сочинений. Издательство им. Чехова, Нью-Иорк, 1955.
» Конец романа. Собрание сочинений. Издательство им. Чехова, Нью-Иорк, 1955.
» Вышад. Собрание сочинений. Издательство им. Чехова. Нью-Иорк, 1955.
Мережковский Д. Декадентство и общественность. — **Весы, 1906**, № 5.
Мочульский К. Андрей Белый. Париж, 1955.
Неведомский М. Об искусстве наших дней и об искусстве будущего. Последний период Л. Андреева. — **Современный мир**, 1909, №№ 1-3.
Ожигов А. О беллетристической мобилизации, — **Современный мир**, 1915, № 9.
Паустовский К. Иван Бунин. Предисловие к книге: И. А. Бунин. Повести. Рассказы. Воспоминания. Москва, 1961.
» Золотая роза. Собрание сочинений. Т. 2-ой, Москва, 1957.
Редько А. У подножия африканского идола. **Русское богатство**, 1913, № 6.
Садовский Б. О романтизме у Гоголя. — **Весы**, 1909, № 4.
» О характере гоголевского стиля. — **Золотое руно**, 1906, № 4.
Соловьев С. Символизм и декадентство. — **Весы**, 1909, № 5.
Тальников Д. « Символизм » или реализм ? — **Современный мир**, 1914, № 4.
» О современной литературной безличности. — **Современный мир**, 1915, № 8.
Тастевен Г. Возрождение стиля. — **Золотое руно**, 1909, №№ 11-12.
Томашевский В. Стих и язык. Москва-Ленинград, 1959.
Треплев А. Разоренная жизнь. Рассказы Л. Андреева. — **Русская мысль**, 1905, №№ 4-6, 9, 11.
Тынянов Ю. Проблемы стихотворного языка. Ленинград, 1924.
Шамбинаго С. Гоголь и Гойя. — **Русская мысль**, 1909, № 12.
Эйхенбаум Б. Как сделана « Шинель » Гоголя. В книге: Сквозь литературу. Сборник статей. Ленинград, « Academia », 1924. Reprinted by Mouton & Co. S' Gravenhage, 1962.
Эллис (Кобылинский Л.). О современном символизме, о действе и о черте. — **Весы**, 1909, № 1.
» Наши эпигоны. О стиле. Л. Андреева Б. Зайцеве и многом другом. — **Весы**, 1908, № 2.
» Итоги символизма. — **Весы**, 1909, № 7.
Ю. А. (Ю. Айхенвальд). Современное искусство. **Русская мысль**, 1905, № 12.
Яновский (Бугаев Б. Н.). Литературный распад. Книгоиздательство « Зерно ». СПБ, **Золотое руно**, 1906.

3. Федор Сологуб

а) Библиографигеские работы:

Библиография сочинений Ф. Сологуба, ч. 1. Хронологические перечни напечатанного с 28 января 1884 года до 1 июля 1909 года. Пб., 1909.

Сологуб Федор (Тетерников Федор Кузьмич). — В книге: История русской литературы конца XIX-начала XX века. Библиографический указатель, под редакцией К. Д. Муратовой. Издательство Академии наук СССР, Москва- Ленинград, 1963, стр. 387-393.

Федоров А. О художественном переводе. Сологуб — переводчик Бальзака, Ленинград, 1941, стр. 195-196.

Фомин А. Ф. Сологуб. — В книге: Русская литература XX в., т. 2-ой. Под редакцией С. В. Венгерова. Москва, « Мир », 1915, стр. 193-198.

Личные архивные фонды. Москва, 1963, т. 1, стр. 183.

б) Произведения Сологуба, использованные в настоящей работе:

Сологуб Ф. Мелкий бес. Москва-Ленинград, 1930.

» Мелкий бес. Издательство Гржебина, Берлин-Петербург-Москва, 1923.

» Стихи. Том девятый. « Шиповник », 1909.

» Стихи. Том пятый, « Шиповник », 1909.

» Сказочки и статьи. СПБ., « Шиповник », 1909, том 2-ой.

в) Литература о Сологубе:

На других языках, кроме русского.

Holthusen, Johannes. **Fedor Sologubs Roman-Trilogie.** S' Gravenhage: Mouton & Co., 1960.

Sologub F. **The Petty Demon.** Introduction by Ernest J. Simmons. New York: Random House, 1962.

г) Литература о Сологубе на русском языке:

Адрианов С. Книга очарований Ф. Сологуба. — **Вестник Европы,** 1909, № 6.

Академия наук СССР. История русской литературы. Том 10. Литература 1890-1917 годов. Москва-Ленинград, 1954.

Белый А. Далай-Лама из Сапожка: Ф. Сологуб. Книга разума, издание « Шиповник », 1908; Мелкий бес, издание 2-ое, « Шиповник », 1907; Победа смерти — трагедия, издание Факелы », 1908. — **Весы,** 1908, № 3.

» Книга очарований. — **Весы,** 1909, № 5.

Батюшков Ф. В походе против драмы. По поводу « Заложников жизни » Сологуба. — **Современный мир,** 1912, № 12.

Брюсов В. Федор Сологуб. Пламенный круг. Стихи. Кн. 8. Издательство « Золотое руно », Москва, 1908.

» Федор Сологуб. Собрание сочинений. Том 1-й. Стихи. Издание « Шиповник », 1910. — **Русская мысль,** 1910, № 3.

Бурсов В. Федор Сологуб. — **Литературный современник**, 1940, №№ 5-6.
Волынский А. Федор Сологуб. Стихи. Книга вторая. **Северный вестник**, 1896, стр. 85-87.
Горнфельд А. Недотыкомка. В книге: Книги и люди. Петербург, 1908.
Е. К-ская (Е. Колтоновская). Федор Сологуб. Истлевающие личины. — **Современный мир**, 1907, № 10, отд. 2-й, стр. 75-76.
Крайний А. (Зинаида Гиппиус). Иринушка и Федор Сологуб. — **Русская мысль**, 1912, № 12.
Кранихфельд Вл. Новые личины Передонова. — **Современный мир**, 1909, № 1.
Лундберг Е. Лирика Федора Сологуба. — **Русская мысль**, 1912, № 4.
Львов-Рогачевский. Федор Сологуб. Заложники жизни. — **Современный мир**, 1912, № 11.
Малахиева-Мирович В. Федор Сологуб. Навьи чары. 3-я часть. Литературно-хуложественный альманах «Шиповник». — **Русская мысль**, 1909, № 10.
» Собрание сочинений Федора Сологуба, Том 8-й. Издание «Шиповник», СПБ., 1910.
Редько А. Федор Сологуб в бытовых произведениях и в творимых легендах. — **Русское богатство**, 1909, №№ 2-3.
» Образцы красоты человеческой по Ф. Сологубу: «Заложники жизни» в литературе и на сцене. — **Русское богатство**, 1912, № 12.
» Еще проблема. — **Русское богатство**, 1910, № 1.
Рысс. П. Портреты. Париж, 1928.
Садовский Б. О Ф. Сологубе. Собрано А. Чеботаревской. — **Русская мысль**, 1911, № 10.
» Федор Сологуб. Истлевающие личины. «Гриф», 1907. — **Русская мысль**, 1907, № 10.
Сологуб Ф. Стихи. Книга вторая. — **Северный вестник**, 1896, № 2.
Сологуб Ф. Жало смерти и другие рассказы. Издательство «Скорпион». — **Русская мысль**, 1904, № 9.
Сологуб Ф. Истлевающие личины. — **Вестник Европы**, 1907, № 7.
Сологуб Ф. Книга сказок. Книгоиздательство «Гриф», Москва, 1905. — **Русское богатство**, 1904, № 12.
Чуковский К. Новые чары мелкого беса. Путеводитель по Сологубу. — **Русская мысль**, 1910, № 2.
Ю. А. (Ю. Айхенвальд). Федор Сологуб. Мелкий бес. Издательство «Шиповник», 1907, — **Русская мысль**, 1907, № 9.

4. Книги по общим вопросам.

а) На других языках, кроме русского:

Mirsky, D. **Contemporary Russian Literature.** New York: A. Knopf, 1926.
Slonim, M. **From Chekhov to the Revolution. Russian Literature 1900-1917.** New York: Oxford University Press, 1962.
Wellek, René and Warren, Austin. **Theory of Literature.** New York: Harcourt, Brace & Co., 1956.

б) На русском языке:

Аванесов Р. Фонетика современного русского языка. Москва, 1958.
Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. Москва, 1963.
Булаховский Л. Русский литературный язык первой половины 19-го века. Москва, 1948.
Виноградов В. О языке художественной литературы. Москва, 1959.
Виноградов В. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. Академия наук СССР., Москва, 1963.
Волков А. Русская литература двадцатого века. Москва, 1964.
Гвоздев В. Очерки по стилистике русского языка. Москва, 1965.
Гоголь Н. Сочинения. Том 1-й. Госиздат художественной литературы. Москва, 162.
Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка. Госиздат иностранных и национальных словарей. Москва, 1955.
Ожегов С. Словарь русского языка, под редакцией С. П. Обнорского. Москва, 1949.
Переверзев В. П. С. Коган. Романтизм и реализм в европейской литературе 19-го века. СПБ., 1914.
Пустовойт П. Слово. Стиль. Образ. Москва, 1965.
Ржевский Л. Язык и стиль романа Пастернака «Доктор Живаго». Сборник статей, посвященных творчеству Пастернака, Мюнхен, 1962.
Словарь русского языка. Институт языкознания. Госиздат иностранных и национальных словарей. Москва, 1957.
Толковый словарь русского языка, под редакцией проф. Д. Н. Ушакова, тт. 1-4, Москва, 1934-1940.
Шенгели Г. Техника стиха. Москва, 1960.
Шпет Г. Эстетические фрагменты,, ч. 3, 1923.

СОДЕРЖАНИЕ

A. ROSSEELS PRINTING C°
70, rue du Canal — Louvain
☎ (016) 219.62 — Belgium